المنظمة العربية للترجمة

أمبرتو إيكو

أن نقول الشيء نفسه تقريباً

ترجمة

د. أحمد الصمعي

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

أن نقول الشيء نفسه تقريباً

لجنة الآداب والفنون:

فواز طرابلسي (منسقاً)
علي اللواتي
بهاء طاهر
فيصل دراج

المنظمة العربية للترجمة

أمبرتو إيكو

أن نقول الشيء نفسه تقريباً

ترجمة

أحمد الصمعي

مراجعة

نجم بو فاضل

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
إيكو، أمبرتو
أن نقول الشيء نفسه تقريباً/ أمبرتو إيكو؛ ترجمة أحمد الصمعي؛ مراجعة نجم بو فاضل.
494 ص. - (آداب وفنون)
ببليوغرافيا: ص 467 - 481.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-82-546-5
1. الترجمة. 2. التحليل. أ. العنوان. ب. الصمعي، أحمد (مترجم). ج. بو فاضل، نجم (مراجع). د. السلسلة.
418.02

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، تشرين الثاني (نوفمبر) 2012

المحتويات

مقدمة المترجم

كان لا بدّ لإيكو أن يؤلّف كتاباً في الترجمة وهو الذي كرّس جلّ أبحاثه لإشكاليّات النصّ قراءةً وتأويلاً، منذ دراسته الأولى **العمل المفتوح** (1963) وصولاً إلى **الشجرة والمتاهة** (2007) مروراً بأعمال عديدة في الغرض نفسه مثل **العلامة**، **السيميائيّة وفلسفة اللغة**، **حدود التأويل**، **البحث عن اللغة الكاملة** وغيرها من العناوين. وفي جميعها أشار إيكو بصفة عرضيّة إلى الترجمة، أمّا عند تحليله لبعض الشهادات أو لمقارنة بعض المواقف بخصوص هذه المسألة أو تلك. ولكن ما يبدو لي دافعاً أساسياً لتأليف هذه الدراسة هو تجربة إيكو نفسه كمترجم (ويتعرّض في هذا الكتاب للعديد من اختياراته في الترجمة مقارناً بينها وبين ترجمات غيره) وكمؤلّف مترجَم إلى العديد من اللغات، بدءاً من رواياته المشهورة مثل **اسم الوردة**، **بندول فوكو**، **جزيرة اليوم السابق**، **باودولينو**.. فمن خلال النظر في إشكاليّات الترجمة يلتقي بالفعل المنظّر والراوي، ويكشف لنا المنظّر موقفه كمترجم لغيره من الكتّاب والشعراء، وكذلك موقفه من مترجميه في حوار متواصل بين فلسفة اللغة ونظريّات العلامة وديناميّة التّناصّ والخلق الإبداعي.

لقد شهدت العشريّات الأخيرة اهتماماً متنامياً بمسألة الترجمة

وإشكاليّاتها ومنهجيّاتها، وتعدّدت الملتقيات والندوات والدوريّات المتخصّصة في هذا الغرض، وتفرّعت النظريّات في كلّ الاتّجاهات ولكنّها في معظم الأوقات كانت بعيدةً عن الممارسة الفعليّة للترجمة، بينما تكمن ميزة هذا الكتاب في كونه يضمّ مجموعةً من المساهمات التي شارك بها إيكو في هذا المضمار من خلال محاضرات أو دروس أو ندوات، إضافة إلى تجاربه كمُراجع لترجمات غيره، وكمترجِم لنصوص أدبيّة رفيعة المستوى، وأخيراً كمترجم تابع في كثير من الأحيان مترجميه ـ خصوصاً في اللغات التي يتقنها مثل الألمانية والفرنسية والإنجليزية والإسبانية ـ وتحاور معهم حول الحلول الملائمة والإشكاليّات التي يتعرّضون لها، ممّا يعطي لهذا العمل شكلاً يناوب بين الخطاب النظري والأمثلة العمليّة ويضفي عليه صبغة محاورة مع القارئ بعيدة عن الصرامة النقديّة والبرود النظري. وقد فضّل إيكو الإكثار من سرد الأمثلة ومن المقارنة بين ترجمات للنصّ الواحد في لغات متعدّدة ليبرز مسألةً ما من مسائل الترجمة عوض اتّخاذ موقف المنظّر الذي يعطي درساً في نظريّات الترجمة. وهو ما يفسّر هذا العدد الكبير من الفقرات في لغات مختلفة تتطلّب، مثلما نبّه المؤلّف في توطئته، قارئاً يتقن اللغات حتّى يتمكّن من تتبّع التحاليل المقارنة، إضافة إلى أنّ القارئ لكتاب في الترجمة مطالَب بمعرفة قدر أدنى من اللغات.

ولا يعني هذا الاهتمام المتزايد بالترجمة ممارسةً وتنظيراً أنّ المسألة جديدة أو أنّها ميّزت فقط الزمن المعاصر، بل لعلّها أقدم المهن منذ أن غضب الربّ لغرور الإنسان فهدم برج بابل وبلبل اللغات فلم يعد أحد يفهم ما يقوله الآخر، ووجب أن يوجد دائماً بين قوم وآخر من يترجم وينقل لكي يتواصل الحوار بين الشعوب وتتناقل الثقافات بينها وتتطوّر الإنسانيّة بفضل الترجمة والمترجم.

وحتى من دون الخوض هنا في تاريخ الترجمة لأنّ القول سيطول أكثر من اللزوم، فإنّ العديد من الفلاسفة والمفكرين والأدباء على اختلاف انتماءاتهم الجغرافية وثقافاتهم اللغويّة تناولوا مسألة الترجمة في محاولة للتعريف بها ولضبط طرقها ومناهجها، فتعدّدت بذلك الآراء والمواقف وتباينت لتباين ثقافات الدارسين واجتهاداتهم. إلاّ أنّ الترجمة لم تحظ بدراسات مركّزة إلاّ في الحقبة المعاصرة ولم تخضع لمنهجيّة علميّة إلاّ بعد التطوّر الذي عرفته الألسنيّة منذ ظهور نظريّات سوسّور وغيره من علماء اللسانيات المحدثين. ولعلّ الإشكال الأوّل والأهمّ تمثّل في إيجاد تعريف ملائم لهذه العمليّة وفي نسبها إلى حقل معيّن من حقول المعرفة. فمنهم من قال إنّها عمليّة لغويّة ولذا فهي تدخل ضمن علم اللسان، ومنهم من قال إنّها ليست عمليّةً لغويّةً فحسب بل هي كما قال بعضهم عمليّة "sui generis"، أي فريدة النوع، وإذا كانت أوّلاً وقبل كلّ شيء عمليّةً لغويّة، لأنّها نقل من لغة إلى أخرى، فهي أيضاً كتابة أدبيّة، أو فلسفيّة، أو شعريّة... بحسب طبيعة النصّ المترجَم. وإلى جانب هذا كثر الحديث عن مسألة الخيانة في الترجمة، انطلاقاً من القولة الشهيرة إنّ المترجم بطبعه خائن "traduttoretraditore"، فشدّد البعض على ضرورة الوفاء للنصّ المصدر حتّى في أخطائه وفي غموضه والتقيّد باختيارات المؤلّف وعدم الحياد عنها قيد أنملة، بينما قال آخرون، من دعاة "الخيانة الجميلة"، إنّ المترجم يخون ليعطي في نهاية الأمر نصّاً "جميلاً" يروق للقارئ بقدر ما يروق النصّ المصدر لقرائه الأصليّين، ولا يُمكن بلوغ هذا الهدف إلاّ بقبول قدر معيّن من الخيانة. وهذا واضح فيْ الخياريْن اللذيْن جاءا على لسان أحد المنظّرين والقائل بأنّ على المترجم أن يختار، إمّا أن يجذب نحوه أكثر ما يُمكن المؤلّف ويترك القارئ وشأنه، وإمّا أن يجذب نحوه أكثر ما يُمكن القارئ ويترك المؤلّف وشأنه، مضيفاً

أنّه يحبّذ الطريقة الثانية لأنّها تبدو له أوفق للتغلب على استحالة تطابق اللغات.

ليس من قبيل المصادفة، إذاً، أن يبدأ إيكو كتابه بمسألة تعريف الترجمة، مستعرضاً مختلف التعريفات التي جاءت في الموسوعات والقواميس والمعاجم، من دون أن يجد ما يرضيه فيها لأنّها إمّا أنّها تعطي تعريفات من باب تحصيل الحاصل كقول إنّ الترجمة هي "نقل نصّ من لغة إلى لغة أخرى" أو "قول الشيء نفسه بلغة أخرى"، ممّا لا يزيد شيئاً ولا يستوفي خاصيّات العمليّة المعرَّف بها. والعقبة الأولى التي اعترضت المؤلّف هي بالفعل تحديد ذلك "الشيء"، والعقبة الثانية هي إن كان من الممكن قول ذلك الشيء بلغة أخرى مع الحفاظ على جميع خصوصيّاته. من هنا جاء عنوان الكتاب *Dire quasi la stessa cosa*، ومن غريب الصدف أنّ ترجمة هذا العنوان إلى العربيّة مثّل في حدّ ذاته إشكالاً: كيف سنترجمه من دون أن نفقد عفويّة العنوان الإيطالي وبساطته، مع الحفاظ على دقّته الحرفيّة. ما أرّقنا بالفعل، مثلما أرّق أيضاً نظريّاً إيكو، هو عبارة "quasi" [presque]، إذ يُمكن ترجمتها بـ"تقريباً" أو بـ"يكاد" حرصاً على جعل الترجمة وفيّة للعنوان الذي أراده المؤلف. قد يكون "قول الشيء نفسه أو يكاد" أقرب إلى المعنى الأصلي، لكن اختيارنا عنوان **أن نقول الشيء نفسه تقريباً** يخضع لمقتضيات اللغة العربية صوتاً ونحواً.

على كلّ، ينطلق إيكو من عنوان يتضمّن في بساطته صعوبة تحديد ذلك "الشيء" الذي ينبغي ترجمته، وكذلك مدى اتّساع المعنى المتضمَّن في "يكاد". والإشكال الأوّل هو هل المؤلّف والقارئ (وبطبيعة الحال المترجم) متّفقون بخصوص ذلك الشيء، بحيث نكون متأكّدين من أنّ القول يعني الشيء نفسه؛ وإذا كان الأمر

غير ذلك، فعلى المترجم الاجتهاد من خلال التأويل للاقتراب أكثر ما يمكن من جملة الخصوصيات المحمّلَة في القول سواء منها الدلاليّة أو الإيحائيّة أو الجماليّة، باختصار أن يُحدث المترجم في القارئ جملة التأثيرات تقريباً التي يُحدثها النصّ الأصلي في قارئه. فالترجمة تتمثّل في فهم النظام الداخلي للّغة وبنية النصّ الذي جاء في تلك اللغة، وخلق نسخة منه قادرة أن تحدث في القارئ تأثيرات مماثلة للتي يحدثها النصّ المصدر. وبما أنّ كلّ لغة تنظّم مسترسل المضمون بصفة مختلفة فإنّ كلّ نظام لغويّ يجزّئ مسترسل المضمون بصفة مختلفة تؤدي إلى استحالة تطابق اللغات في ما بينها تطابقاً كاملاً. أي إنّ كلّ مجموعة تعبّر من خلال لغتها عن نظرة مختلفة للكون. لذا فإنّ الترجمة لا تتوقّف فقط على السياق اللغويّ، بل تتوقّف أيضاً على شيء يقع خارج النصّ، ألا وهو كلّ المعلومات بخصوص ذلك الكون، وبصفة أعمّ على الكفاءة الموسوعيّة للمترجم.

هذه الاعتبارات تُفضي بنا منطقيّاً إلى قول إنّ الترجمة هي قبل كلّ شيء تأويل للنصّ، بل إنّ التأويل يسبق الترجمة، وهو ما يفسّر أنّ المترجم يقوم بعمل تمهيدي للترجمة يتمثّل في قراءة وإعادة قراءة النصّ المعنيّ بالترجمة بالتوازي مع قراءات تساعد على فهم السياق التاريخي أو التيّار الفلسفي أو الإطار الحضاري، إلى غير ذلك من المعلومات التي من شأنها أن تجعلنا نفهم جيّداً الفقرات الغامضة، والعبارات الملتبسة والإحالات العلميّة... أي إنّ الترجمة هي في حدّ ذاتها مساهمة نقديّة ومحاولة إبداعيّة في الوقت نفسه، وهي أقرب ما يكون للهرمينوطيقا أو للفهم الكامل. في النصوص الموسوعيّة والمتاهيّة مثل روايات إيكو، يقوم المترجم بعد عمليّة التأويل باختيار الحلول التي تجعل نصّه مساوياً تقريباً للنصّ المصدر

من حيث جملة المؤثّرات التي أرادها المؤلّف في نصّه، وفي استحالة الحفاظ عليها كلّها، عليه أن يحسم الأمر في صالح الأهمّ منها على المهمّ باعتبار أهداف النصّ. هذا الحوار الجدليّ مع النصّ (وأحياناً مع المؤلّف) يؤسّس لمبدأ يحتلّ نقطة المركز في هذا الكتاب، هو مبدأ التفاوض. ما يبقيه المترجم وما يفقده من النصّ المترجم هو نتيجة تفاوض المترجم مع النصّ. ولا شكّ في أنّ عمليّتي التأويل والتفاوض تخضعان إلى جملة من المعايير والشروط التي يعرضها إيكو في مختلف أبواب هذا العمل.

في خضمّ النقاشات والدراسات والمواقف التي خُصّت بها الترجمة في الفترة الأخيرة يأتي هذا الكتاب ليحمل إضافةً نوعيّةً رفيعة المستوى لا يُمكن إلاّ أن تثري معارف القارئ العربي، خاصّةً لما يحتويه من أمثلة متعدّدة تقف على مختلف الجوانب الأساسيّة في الترجمة سواء منها اللغويّة أو الأسلوبيّة أو الجماليّة، ولكونه نتيجة تجارب إيكو نفسه في الترجمة. ولعلّ المفيد أيضاً بالنسبة إلى القارئ العربي هو الإمكانية المتاحة له للجمع بين نظريّات الترجمة المستعرَضة في هذا الكتاب وروايات إيكو المترجمَة إلى العربيّة مثل **اسم الوردة**، **جزيرة اليوم السابق** و **باودولينو**، خصوصاً أنّ المؤلّف يتعرّض في العديد من الأحيان إلى ترجمات رواياته في اللغات التي يعرفها، ويناقش الحلول التي توصّل إليها المترجمون، ويتّخذها أمثلةً لدعم مواقفه من التأويل والتفاوض. لذا فإنّ هذا الكتاب يمثّل حلقة وصل بين إيكو السيميائي والمنظّر وإيكو الراوي والمبدع، ومرجعاً أساسيّاً لكلّ المهتمّين بمسائل الترجمة.

أحمد الصمعي

مقدّمة

ما معنى أن نترجم؟ لعلّ الجواب الأوّل والمؤاسي هو أنّ الترجمة هي " قول الشيء نفسه بلغة أخرى". إلاّ أنّنا نواجه، في مقام أوّل، عدّة مشاكل في تحديد معنى عبارة "قول الشيء **نفسه**"، لأنّنا لا نعرف ذلك الشيء معرفة جيّدة، إذ نلجأ إلى كلّ تلك العمليّات التي نسمّيها شرحاً أو تفسيراً أو إعادة صياغة، من دون الحديث عن الاستبدالات المزعومة بواسطة المرادفات. ولأنّنا، في مقام ثان وأمام نصّ نريد ترجمته، لا نعرف ما هو ذلك **الشيء**. وأخيراً لأنّنا في بعض الحالات، نشكّ حتّى في مفهوم فعل **قال**.

ولا داعي، (للتأكيد على مركزيّة مسألة الترجمة في عديد المجادلات الفلسفيّة) لأن نبحث إن كان يوجد **شيء بعينه** في الإلياذة أو في نشيد راعٍ متشرّد في آسيا، أي ذلك الشيء الذي ينبغي أن يتجلّى وأن يشعّ مهما كانت اللغة التيْ نترجمُ إليها - أو على العكس، إن كان يوجد ذلك الشيء الذي لا يُمكن بلوغه أبداً مهما كان الجُهد الذي تكلّفته لغة أخرى. بل يكفي ألا نحلّق عالياً - وهذا ما سنفعله مراراً في الصفحات اللاحقة.

لنفترض أن شخصيّة ما في رواية إنجليزيّة تقول *It's Raining Cats and Dogs*. أبله يكون ذاك المترجم الذي، ظنّاً منه أنّه سيقول الشيء نفسه يُترجم حرفيّاً: "تُمطر قططاً وكلاباً". في حين أن ترجمتها هي تُمطر مدراراً أو تُمطر بغزارة. ولكن، إذا كانت الرواية من الخيال العلمي، ألّفها أحد أتباع العلوم المسمّاة "fortiane"، وتقصّ أنّها تُمطر حقّاً قططاً وكلاباً، عندئذ سنترجمُ حرفيّاً، وسأوافق على ذلك. ولكن، إذا كان بطل الرواية ذاهباً إلى الدكتور فرويد ليقصّ عليه إنّه يشتكي من استحواذ غريب بخصوص القطط والكلاب، وأنّه يحسّ بنفسه مهدّداً حتّى عندما تُمطر، سنُترجم أيضاً حرفيّاً ولكنّنا سنفقد خيطاً دقيقاً من المعنى يتمثّل في كون "رجل القطط" ذلك، تستحوذ عليه أيضاً العبارات الاصطلاحية. وإذا كانت الرواية إيطالية والشخصيّة التي تقول إنّه يُمطر قططاً وكلاباً هو طالب من مدرسة برليتز، لا يقدر على الامتناع عن إضفاء مسحة إنجليزيّة سخيفة على كلامه، بترجمتها حرفياً إلى الإيطالية، لن يفهم القارئ الإيطالي العادي أنّ تلك الشخصيّة "صبغت" كلامها بالإنجليزيّة. وإذا ترجمنا هذه الرواية الإيطالية إلى الإنجليزية، كيف سنفعل لتبليغ هذا التلوين الإنجليزي؟ ينبغي تغيير جنسيّة الشخصيّة لجعلها شخصيّة إنجليزيّة تتسلّى بعبارات مُطلينة، أو شخصيّة عامل لندني يتبجّح من دون نجاح بنغمة أوكسونية؟ سيكون ذلك جوازاً غير محتمل. وإذا افترضنا أنّ البطل يقول *It's Raining Cats and Dogs* باللّغة الإنجليزية في رواية فرنسيّة، كيف سنترجم ذلك إلى الإنجليزية؟ ألا ترون كم هو صعب قول ما هو الشيء الذي يريد النصّ تبليغه والكيفيّة التي يستعملها لتبليغه.

هذا هو معنى الفصول اللاحقة: أن نفهمَ كيف يُمكن- بالرّغم من إدراك كوننا لا نقول أبداً الشيء نفسه، أن نقول الشيء نفسه

تقريباً[1]. لا تكمن المشكلة هنا في الشيء نفسه ولا في الشيء إنما في "تقريباً" وما هو مدى مرونة هذا الـ "تقريباً"؟ يتوقّف هذا على وجهة نظرنا: الأرض كالمريخ تقريباً، من حيث دورانهما حول الشمس وشكلهما الكروي، ولكنّها تقريباً مثل أيّ كوكب يدور في نظام شمسي آخر، وهي كالشمس تقريباً، بما أنّ كليهما جرم سماوي، وهي تقريباً ككرة البلّور التي يستعملها المنجّم، أو تقريباً كالطابة، أو تقريباً كبرتقالة. إنّ تحديد هذه المرونة، أو تحديد امتداد مفهوم " **تقريباً**" يتوقّف على بعض المعايير التي ينبغي التفاوض فيها مسبقاً. قول الشيء نفسه تقريباً هو منهج يجب وضعه، كما سنرى، تحت شعار **التفاوض**.

بدأت أهتمّ نظريّاً بمسائل الترجمة ربما للمرة الأولى في سنة 1983، عندما حاولتُ أن أشرح كيف ترجمتُ *Esercizi di stile* [**تمارين في الأسلوب**] لكونو (Queneau). في ما عدا ذلك أظنّ أنّني أفردتُ لهذه المسألة بعض الإشارات القليلة إلى حدود التسعينيّات، التي في خلالها قمت بمجموعة من المداخلات العرضية أثناء بعض الندوات، وبخصوص البعض من تجاربي الشخصيّة، كما سنرى ذلك، باعتباري مؤلّفاً مترجَماً[2]. كما إنّ مسألة الترجمة فرضت نفسها في كتابي **البحث عن اللّغة الكاملة** *Ricerca della lingua perfetta* (1993b)، وعدتُ إلى تحاليل دقيقة لبعض الترجمات في الحديث عن ترجمةٍ لجويس (Eco, 1996)،

(1) صدق جينات (Genette) (1982) عندما اعتبر الترجمة على أنّها **طرس**: فهي مثل رقّ "كُشطت" كتابته الأولى لتكتب فوقها كتابة أخرى، بطريقة يُمكن معها قراءة الكتابة القديمة تحت الجديدة. أما بخصوص "يكاد" انظر: **الآخر نفسه** (*Lo stesso altro*)، وهو العنوان الذي وضعه بيتريلّي (Petrilli, 2001) لمجموعة من الدراسات حول الترجمة.

(2) انظر: (Eco, 1991, 1992a, 1993a, 1995a, 1995b).

وعن ترجمتي لـ **سيلفي** *Sylvie* لنيرفال[3] (Nerval) (Eco, 1999b).

ولكن بين سنة 1997 و 1999 انعقدت ندوتان سنويّتان بجامعة بولونيا لاختصاص دكتوراه في السيميائية خُصّصتا لموضوع الترجمة البيْنسيميائيّة، أي لكلّ تلك الحالات التي لا نُترجم فيها من لغة طبيعيّة إلى أخرى بل بين أنظمة سيميائيّة مختلفة في ما بينها، مثل أن "نترجم" رواية لنجعل منها فيلماً سينمائياً، أو قصيدة ملحميّة إلى صورٍ متحرّكة أو أن نستوحي لوحة من موضوع قصيدة. وأثناء المداخلات وجدتُ نفسي أحياناً معارضاً لبعض طلبة الدكتوراه ولبعض الزملاء بخصوص العلاقات بين "الترجمة بالمعنى الحصري" والترجمة المسمّاة بالـ"بيْنسيميائيّة". وسيتجلّى فحوى المعارضة من خلال صفحات هذا الكتاب، كما ستتجلّى أيضاً بوضوح الحوافز والإيحاءات التي تلقّيتها أيضاً وخصوصاً من طرف أولئك الذين تخالفتُ معهم في الرأي. وقد نُشرت آرائي التي عبّرت عنها آنذاك، وكذلك مداخلات المشاركين الآخرين في عدديْن خاصّين للمجلة VS 82 (1999)، وVS 85-87 (2000).

في خريف سنة 1998 دعتني جامعة تُورُنتو للقيام بمجموعة من المحاضرات في إطار Goggio Lectures، وبهذه المناسبة بدأتُ أنظّم أفكاري في هذا الموضوع. وقد نُشرت نتائج تلك المحاضرات في كتيّب *Experiences in Translation* (Eco, 2001).

وأخيراً، قمتُ سنة 2002 في أكسفورد بسلسلة من المحاضرات في إطار Wiedenfeld Lectures، دائماً حول الموضوع

(3) أريد أن أذكّر في هذا الصّدد، أنّني حتّى وإن كانت لي منذ عشرات السنين تجارب في الترجمة، إلا أنّ اهتماماتي النظريّة بهذا الموضوع كانت متأتية من إشرافي على أطروحتيْن: واحدة للإجازة والأخرى للدكتوراه لسيري نيرغارد (Siri Nergaard) وبطبيعة الحال لدى إعداد جزءيْن من مختارات نشرتهما ضمن سلسلة أشرفتُ عليها سنة 1993، وسنة 1995.

نفسه، طوّرتُ فيها مفهوم الترجمة باعتبارها تفاوضاً[4].

يستعيد هذا العمل ما كتبتُه في المناسبات المذكورة أعلاه، مع استطرادات وأمثلة جديدة، لأنّني لستُ مرتبطاً هنا بتوقيت محدّد مثلما يقع في محاضرة أو في مداخلات من الندوات. ومع ذلك، وبالرّغم من التوسّع الكبير في الموضوع ومن الاختلاف في توزيع المادّة، فقد حاولتُ أن أحافظ على أسلوب المحاورة الذي ميّز نصوصي السّابقة.

وقد كان أسلوب المحاورة، ولا يزال، متأتيّاً من كوني في الصفحات اللاحقة، التي تتناول من دون شكّ جوانب مختلفة من نظرية الترجمة، أنطلقُ دائماً من خبرات ملموسة. أو بالأحرى، أذكر الخبرات استناداً إلى بعض المسائل التي تخصّ اليوم الدراسات في علم الترجمة، ولكن هذه المسائل النظريّة تتولّد دائماً من خبرات، في أغلبها شخصيّة.

في كثير من الأحيان لم أشعر بالرضى عن بعض النصوص النظريّة في علم لأنّها، إلى جانب الثراء الكبير في البراهين النظريّة، لا تقدّم مجموعة كافية من الأمثلة. ولا يصحّ هذا من دون شكّ على جميع الكتب أو الدراسات الخاصّة بهذا الموضوع، وأعني بهذا الثراء في الأمثلة التي وفّرتها دراسة After Babel لجورج ستينير (George Steiner)، ولكن في الكثير من الحالات الأخرى ينتابني الشكّ في أنّ منظّر الترجمة لم يُترجم أبداً، وبالتالي فهو يتحدّث عن شيء ليست له فيه تجربة مباشرة[5].

(4) سيصدر عن قريب: Umberto Eco, *Mouse or Rat? Translation as Negotiation* (London: Weidenfeld-Orion, 2003).

(5) لا يرجع اتّساع مجال الأمثلة إلى اهتمامات ذات طابع تعليمي فحسب. إذ من الضروري، للمرور من فكرة عامّة حول الترجمة، أو حتّى من مجموعة من الأفكار المعياريّة، =

لاحظ مرّة جوسيبي فرانسسكاتو (Giuseppe Francescato) (وأستشهد معتمداً على الذاكرة) أنّه لدراسة ظاهرة الازدواجيّة اللغويّة، وبالتالي لجمع تجارب كافية حول تشكّل كفاية مزدوجة، ينبغي أن نتتبّع لحظة بلحظة، ويوماً بيوم، سلوك طفل يخضع لحثٍّ لغويّ مزدوج. وهذه التجربة لا يُمكن أن تتحقّق إلاّ (ا) من طرف لغويّين، (اا) متزوّجين بأجنبي و/ أو بشخص يعيش في الخارج، (ااا) أنجبوا أطفالاً و (اااا) أمكنهم أن يتبعوا بصفة منتظمة أبناءهم منذ تظاهراتهم التعبيريّة الأولى. وبما أنّه لا يُمكن دائماً توافر كلّ هذه الشروط، فهذا أحد الأسباب الذي يفسّر لماذا كان تطوّر الدراسات حول الازدواجية اللغويّة بطيئاً.

وأتساءل، لبناء نظريّة في الترجمة، إن كان لا يلزم أيضاً، إضافة إلى تفحُّص عدد كبير من الأمثلة في الترجمة، أن يكون المنظّر قام على الأقلّ بإحدى هذه التجارب الثلاث: أن يكون قد راجع ترجمات أنجزها آخرون، أن يكون قد تَرجم وتُرجم - وأفضل من هذا، أن يكون تُرجم وتعاون مع مترجميه.

قد يعارض أحدهم بأنَّه ليس من الضروري أن يكون أحد شاعراً لبناء نظريّة جيّدة في الشعر، وبأنَّه من الجائز أن يثمِّن أحدٌ نصّاً مكتوباً في لغة أجنبيّة وإن كانت كفايته في تلك اللغة سلبيّة في معظمها. ولكن هذا الاعتراض يصحّ إلى حدّ معيّن. وبالفعل، حتى الذي لم يكتب أبداً شعراً، يملك تجربةً في لغته ويُمكن أن يكون حاول في فترة ما من حياته (أو يُمكنه أن يُحاول دائماً) كتابة بيت من الشعر، أو أن يبتدع قافية، أو أن يُمثّل من خلال الاستعارة شيئاً أو

= إلى تحاليل موضعيّة، ناتجة من اقتناعنا بأنّ الترجمات تخصّ نصوصاً، وأنّ كلّ نصّ يبرز إشكاليّات تختلف من نصّ إلى آخر. انظر في هذا الخصوص كلابريزي (Calabrese) (2000).

حدثاً. وحتّى من له في لغة أجنبيّة كفاءة سلبيّة اختبر أقلّه صعوبة استخراج جُمل محبوكة في تلك اللّغة. وأتصوّر أن ناقداً في الفنّ لا يُحسن الرّسم (بل ولهذا السبب بالذات) يكون قادراً على الإحساس بالصعوبة الكامنة في أي شكل من أشكال التعبير المرئي- كما أنّ ناقد المسرح الأوبرالي على ضعف صوته يستطيع أن يفهم بالتجربة المباشرة كم يلزم من المهارة لإصدار صوت مرتفع جدير بالإعجاب.

أعتبر، إذاً، أنّه للقيام بملاحظات نظريّة حول الترجمة، يكون من المفيد القيام بتجربة في الترجمة سواء كانت تجربة فاعلة أم سلبيّة. ومن ناحية أخرى، قبل وجود نظرية في الترجمة، منذ القديس جيروم إلى هذا القرن، كانت الملاحظات الوحيدة الجديرة بالاعتبار في هذا الخصوص تأتي بالفعل من طرف من كان يُترجم، وارتباكات القديس أوغسطين (Augustin) التأويلية معروفة، هو الذي كان يريد التحدّث عن الترجمة الصحيحة، وهو الذي كان يملك معرفة محدودة جدّاً باللغات الأجنبية (كان يجهل العبريّة ولا يعرف من اليونانية إلاّ القليل).

تفطّنتُ إلى أنّني راجعت في حياتي الكثير من ترجمات الغير، سواء خلال تجربتي الطويلة في ميدان النشر أو كمدير نشر لسلاسل من الدراسات؛ وأنّني ترجمتُ عمليْن كلّفاني جهداً كبيراً، هما *Exercices de style* لكونو (Queneau)، و*Sylvie* لجيرارد دو نيرفال (Gérard de Nerval)، كرّستُ لهما سنوات طويلة؛ وأنّني كمؤلّف أعمال، سواء ذات طابع علميّ أو سرديّ، عملتُ باتّصال وثيق مع مترجميّ. ولم أراجع الترجمات فحسب (على الأقلّ في اللغات التي بشكلٍ ما أعرفها، ولهذا السّبب سأذكر كثيراً ترجمات وليام ويفر (William Weaver) وبورخارت كروبير (Burkhart Kroeber) وجان نوال سكيفانو (Jean-Noel Schifano) وهيلينا لوزانو (Helena

(Lozano وغيرهم)، ولكن كانت لي مع المترجمين محادثات مطوّلة قبل الترجمة وأثناءها، إلى حدّ أنّي اكتشفتُ أنّه إذا كان المترجمُ (أو المترجمة) ذكيّاً فباستطاعته أن يفسّر المشاكل التي تعترضه في لغته حتّى لمؤلف يجهل تلك اللغة، وحتى في هذه الحالات يُمكن المؤلف أن يتعاون مع المترجم مقترحاً بعض الحلول، أو بالأحرى موحياً بالجوازات التي يُمكن إدخالها على النصّ لتفادي العقبة (وحدث لي هذا عديد المرّات مثلاً مع المترجمة الروسية، إيلينا كستيوكوفيتش (Elena Kostioucovitch)، ومع إيمري بارنا (Imre Barna) بالنسبة إلى المجريّة، ومع يوند بويك (Yond Boeke) وباتي كرون (Patty Krone) بالنسبة إلى الهولنديّة ومع مزاكي فوجيمورا (Masaki Fujimura) وتداهيكو وادا (Tadahiko Wada) بالنسبة إلى اليابانيّة).

لهذا السبب قرّرت أن أتكلَّم عن الترجمة انطلاقاً من إشكاليّات ملموسة، تخصّ في معظمها أعمالي، وأن أقتصر على الإشارة إلى حلول نظريّة بالاعتماد فحسب على تلك التجارب عن شخصي الحقير.

ويُمكن أن يعرّضني هذا إلى خطريْن، هما النرجسيّة وإثبات أن تأويلي لنصوصي يسبق تأويل قرّاء آخرين، وفي أوّل مقام مترجميّ - وهو مبدأ ناقشته في أعمال مثل **القارئ في الحكاية** (Lector in fabula) أو **حدود التأويل** (*Les limites de l'interprétation*). والخطر الأوّل محتوم، ولكنّني في نهاية الأمر أتصرّف مثل حاملي الأمراض المشؤومة اجتماعيّاً الذين يقبلون الكشف علناً عن حالتهم وعن العلاج الذي يتّبعونه لكي يستفيد منه الآخرون. أمّا بخصوص المجازفة الثانية فإنّي آمل أن تُظهر الصفحات اللاحقة كيف أنّي نبّهتُ دائماً مترجميّ إلى النقاط الحرجة الموجودة في نصّي، التي يُمكن أن

تولّد غموضاً، ناصحاً بأن يولوها عناية خاصّة، من دون أن أحاول التأثير في تأويلاتهم؛ أو مجيباً عن طلبات دقيقة، عندما يسألونني أيّاً من الحلول أعتمد لو كتبتُ بلغتهم؛ وفي هذه الحالات كان اختياري شرعيّاً، بما أنّني في نهاية الأمر أوقّع ذلك الكتاب بإمضائي.

ومن جهة أخرى، أثناء تجربتي كمؤلّف مترجَم، كنتُ أتخبَّط باستمرار بين الحاجة إلى أن تكون الترجمة "وفيّة" للنصّ الذي كتبته، والاكتشاف المثير كيف أنّ نصّي يُمكن (بلْ أحياناً ينبغي) أن يتحوّل حينما يُقال بلغة أخرى. وإذا كنتُ أحياناً أرى استحالات - ينبغي حلَّها بطريقة ما - ففي الغالب كنتُ أشعر بوجود إمكانيات: أي كنتُ أرى كيف أن النصّ، في اتّصاله بلغة أخرى، يُبرز طاقات تأويلية كنتُ أجهلها، وكيف أنّ الترجمة تقدر أحياناً على تحسينه (وأقول "تحسينه" استناداً إلى القصد الذي يبرزه النصّ بصفة مفاجئة ومستقلّة عن قصدي الأصلي باعتباري مؤلّفاً تجريبياً).

بانطلاقه من تجارب شخصيّة وبنشأته عن سلسلتيْن من المحادثات، لا يتقدَّم هذا النصّ باعتباره كتاباً في نظرية الترجمة (وليس له هذه المنهجية) لسبب بسيط وهو أنّه لا يتعرّض للعديد من المسائل الترجميّة. لا أتحدّث عن العلاقات مع الأدباء الإغريق واللاتين لأنّني بكلّ بساطة لم أترجم أبداً هوميروس ولم يتسنّ لي أبداً أن أحكم على ترجمة لهوميروس ضمن سلسلة أدب كلاسيكي. وأتحدّث بصفة عرضية فحسب عمّا يُسمّى بالترجمة البينسيميائيّة، لأنّني لم أُخرِج أبداً فيلماً مستمَدّاً من رواية ولم أحوّل أبداً قصيدة إلى باليه. ولا أتعرّض لمسألة التكتيكيات أو استراتيجيات ما بعد الاستعمار التي تكيّف نصاً غربياً مع مشاعر ثقافات أخرى، لأنّني لم أتمكّن من تتبّع ومن مناقشة ترجمات نصوصي إلى العربيّة، أو الفارسية، أو الكوريّة أو الصينيّة. ولم أترجم أبداً نصوصاً كتبتها

امرأة (ليس لأنّني في العادة أترجم رجالاً فحسب، فقد ترجمتُ في حياتي كلّها كاتبيْن فقط) ولا أعرف ما هي الإشكاليّات التي كانت ستعترضني. في علاقاتي مع البعض من مترجماتي (الروسيّة والإسبانية والسويديّة والفنلنديّة والكرواتية واليونانيّة) وجدتُ استعداداً من طرفهنّ للتكيّف مع نصّي حتّى إنّي لم أقدر على اختبار أيّة إرادة لترجمة "نسائيّة"[6].

خصّصتُ بعض الفقرات لعبارة " وفاء" لأنّ المؤلّف الذي يتتبّع مترجميه ينطلق ضمنيّاً من شرط "الوفاء". أفهم أن هذه العبارة قد تبدو بالية أمام مواقف نقديّة تعتبر أنّه في الترجمة ما يهمّ هو فقط النتيجة التي تتحقّق في النصّ وفي اللغة الهدف - خاصّة في فترة تاريخيّة معيّنة يُحاوَل فيها تحيين نصّ وُضع في عهود غابرة. ولكن مفهوم الوفاء يدخل أيضاً ضمن الاقتناع بأنّ الترجمة هي أحد أشكال التأويل وأنّ غايتها يجب أن تكون دائماً، مع انطلاقها من مشاعر القارئ وثقافته، لا أقول نقل قصد المؤلّف، بل قصد النصّ، أي ما يقوله النصّ أو ما يوحي به باعتبار اللغة التي كُتب فيها والسياق الثقافي الذي نشأ فيه.

لنفترض أنّ شخصيّة في نصّ أمريكي تقول للأخرى *You're Just Pulling My Leg*. لن ينقله المترجم بقوله إنّك تسحب فقط ساقي، كما أنه لن يقول: إنك تأخذني بساقي، بل سيقول إنّك تسخر منّي أو بطريقة أفضل "إنك تأخذني بأنفي"[*]. لو تُرجمت حرفيّاً لبدت العبارة من الغرابة بحيث توحي أنّ الشخصيّة (والمؤلّف

---

(6) أرجع القارئ، بخصوص المسائل الثلاث الأخيرة، إلى: (Demaria [et al.], 2001) (Demaria, 1999 et 2003).

(*) عبارة إيطالية تفيد السخرية أو الاستهزاء (المترجم).

معها) تحاول ابتداع صورة بلاغية جريئة - وهو غير صحيح، بما أنّ الشخصيّة تستعمل في لغتها جملة شائعة. أما استبدال الأنف بالساق فسوف يضع القارئ في الوضعيّة نفسها التي أرادها النصّ للقارئ الإنجليزي. هذا، إذاً، مثال على أنّ الخيانة الظاهرة (عدم الترجمة حرفيّاً) هي في نهاية الأمر وفاء للنصّ. وهو ما يجعلنا نردّد قول القديس جيروم، شفيع المترجمين، إنّه ينبغي في الترجمة عدم التعبير عن الكلمة بكلمة بل عن المعنى بمعنى *verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu* (مع أنّنا سنرى كيف أنّ هذا القول يُمكن أن يولّد كثيراً من الغموض).

إذاً، تعني الترجمة أن نفهم النظام الداخلي للغةٍ ما وبنية النصّ المكتوب في تلك اللغة، وأن نصنع نسخة من النظام النصّي يُمكنها، تحت وصفٍ ما، أن تخلق لدى القارئ أحاسيس مماثلة، سواء على المستوى الدلالي والتركيبي أو على المستوى الأسلوبي والنظمي والرمزي-الصوتي، وجميع المؤثّرات العاطفية التي كان يهدف إليها النصّ المصدر(7). "تحت وصفٍ ما" تعني أنّ كلّ ترجمة تُظهر هوامش من عدم الوفاء بالنسبة إلى نواة من الوفاء المزعوم، ولكن القرار حول موضع النواة وسعة الهوامش تتوقّف على الأهداف التي رسمها المترجم.

على كلّ حال لا أريد الآن تعميق هذه التأكيدات، لأنّ كلّ

(7) عند الحديث عن النصّ الأصلي وترجمته يستعمل المنظّرون عبارات مختلفة: في الإنجليزية شاع الفارق بين source وtarget، وإذ يُمكن ترجمة العبارة الأولى بلفظة منبع، فإنّنا سوف نجازف غلطاً بترجمة العبارة الثانية بلفظة هدف. نستعمل حالياً في إيطاليا بصفة غالبة نصّ الانطلاق ونصّ الوصول أو نصّ التلقّي. أمّا أنا فسأستعمل دائماً تقريباً عبارة نصّ منبع وذلك (انظر نهاية الفصل السابع من هذا الكتاب) لأنّها تسمح ببعض الاستدلالات المجازية. وبخصوص العبارة الثانية سأستعمل حسب الحالات وصول أو تلقّ.

الصفحات التي تتبع هي شرح لها. أريد فقط أن أن أكرِّر أن الكثير من المفاهيم الرائجة في نظريات الترجمة (المعادلة أو مطابقة الهدف أو الوفاء أو مبادرة المترجم) يجب طرحها حسب رأيي برسم التفاوض.

في العقود الأخيرة تعدّدت الدراسات النظريّة حول الترجمة، وهذا راجع أيضاً إلى تعدّد مراكز البحث، والدروس والأقسام المخصّصة لهذه المسألة، إضافة إلى مدارس تكوين المترجمين والمترجمين الفوريّين. والأسباب في نموّ الاهتمام بمسائل الترجمة كثيرة، ومتضافرة: لدينا، من ناحية، ظواهر العولمة التي تضع مجموعات وأفراداً من لغات مختلفة في اتصال متبادَل، ومن ثَمَّ تطوّر الاهتمامات السيميائيّة، حيث يغدو مفهوم الترجمة مركزيّاً حتّى عندما لا يُذكَر بصفة جليّة (يكفي أن نفكّر في النقاشات حول المدلول باعتباره نظريّاً ما يتبقّى سالماً أثناء المرور من لغة إلى أخرى)، ولدينا أخيراً انتشار المعلوماتية، التي تدفع الكثيرين إلى محاولة خلق نماذج من الترجمة الاصطناعية وتطويرها (حيث تُصبح مسألة الترجمة أساسيّة وليس عندما يعمل الأنموذج، بل أكثر عندما يُظهر عدم فعاليّته بصفة كاملة).

ومن ناحية أخرى، منذ النصف الأوّل من القرن الماضي إلى الآن وُضعت نظريّات في بنية اللغة، أو في ديناميّة اللغات تؤكّد ظاهرة استحالة الترجمة استحالة تامّة. وهو تحدّ ليس بالهيّن بالنسبة إلى المنظّرين أنفسهم الذين، مع وضعهم لهذه النظريّات، يُدركون أنّه في الواقع ومنذ آلاف السنين، يُترجم البشر. ربّما لم يُترجموا بصفة جيّدة، ونفكّر بالفعل في الجدال الذي أثار دائماً المهتمّين بالكتاب المقدّس، المنكبّين دائماً على انتقاد ترجمات سابقة للنصوص المقدّسة. ومع ذلك، ومهما كانت ترجمات "العهدين

القديم والجديد"، التي وصلت إلى مليارات المؤمنين من لغات مختلفة، رديئة وغير ناجحة، ففي هذا التداول من لغة إلى لغة، ومن لهجة إلى لهجة، وجد قسم كبير من الإنسانيّة نفسه على اتّفاق بخصوص الوقائع والأحداث الأساسيّة التي تناقلتها تلك النصوص، من "الوصايا العشر" إلى "خطاب الجبل"، ومن قَصص موسى إلى آلام المسيح - وأريد أن أقول أيضاً، بخصوص الروح التي تُحيي تلك النصوص.

لذا، حتّى عندما نؤكّد - من منطلق الحقّ - أنّ الترجمة مستحيلة، في الواقع نجد دائماً أنفسنا أمام مفارقة أخيل والسلحفاة: نظريّاً لا يُمكن أخيل أن يلحق بالسلحفاة، ولكنّه في الواقع (كما تعلّم التجربة) يسبقها. لعلّ النظريّة تطمح إلى نقاوة تستطيع التجربة الاستغناء عنها، ولكن المسألة الهامّة هي: كم، وعن ماذا يُمكن التجربة الاستغناء. من هنا فكرة أنّ الترجمة تتأسّس على بعض المسارات التفاوضيّة، لأنّ التفاوض مسار أستند إليه لأتخلّى عن شيء وأحصل على شي آخر ـ وفي النهاية يخرج الطرفان المعنيّان بشعور من الرضا معقول ومتبادل في ضوء المبدأ الذهبي القائل بأنّه لا يُمكن الحصول على كلّ شيء.

يُمكن أن نتساءل عن الأطراف المعنيّة في عمليّة التفاوض هذه. إنّها كثيرة، وإن كانت أحياناً عديمة المبادرة: لدينا من ناحية النصّ المصدر، بحقوقه المستقلّة، وأحياناً صورة المؤلّف التجريبي- ولا يزال على قيد الحياة- الذي قد يدّعي حقّ المراقبة، وكلّ الثقافة التي نشأ فيها النصّ؛ ومن ناحية أخرى لدينا نصّ الوصول، والثقافة التي يظهر فيها، مع جملة توقّعات قرّائه المحتملين، وأحياناً أيضاً صناعة النشر التي تضع معايير مختلفة للترجمة حسب تصوّر نصّ الوصول ضمن سلسلة فقهيّة لغويّة صارمة أو ضمن مجموعة من الكتب

المسلّية. يُمكن ناشراً أن يُطالب في ترجمة رواية بوليسيّة من الروسية بحذف العلامات الشكلية عند نقل أسماء الشخصيات، ليتمكن القارئ من تشخيصهم وتذكّرهم بطريقة أسهل. ويقف المترجم مفاوضاً بين هذه الأطراف الواقعيّة أو الفرضيّة، وفي هذه المفاوضات لا يوجد دائماً الاتّفاق الواضح للأطراف. إلاّ أنّه يُمكن أن يكون هناك تفاوض ضمني أيضاً بالنسبة إلى مواثيق الصدقية، تختلف من قرّاء كتب في التاريخ إلى قرّاء الروايات، وهؤلاء يُمكن أن يُطلب منهم، باتّفاق قديم آلاف السّنين، تعليق الشكّ.

وبما أنّني أنطلق من تجارب شخصيّة، فمن الواضح أن الموضوع الذي يهمّني هو الترجمة بحصر المعنى، تلك التي تمارسها دور النشر. الآن، ومهما أكّد المنظّر أنّه لا توجد قواعد لقول أنّ ترجمة أفضل من أخرى، فإن ممارسة النشر تعلّمنا، على الأقلّ إزاء هفوات واضحة ولا نقاش فيها، أنّه من اليسير الحكم على أنّ ترجمة ما غير صحيحة وتحتاج إلى تصويب. إنها مسألة الحسّ المشترك فحسب، ولكن الحسّ المشترك لدى محرّر عادي في دار نشر يسمح له بأن يستدعي المترجم، والقلم في يده، وأن يبيّن له المواضع التي لا يُمكن فيها قبول عمله.

بطبيعة الحال، يجب أن نكون مقتنعين بأنّ "الحسّ المشترك" ليس عبارة مبتذلة، بل إنّه ظاهرة لم تولِه صدفةً العديد من الفلسفات أهميّة كبرى. من ناحية أخرى، أدعو القارئ إلى القيام بتجربة ذهنيّة بسيطة ولكنها واضحة: لنفترض أنّنا سلّمنا إلى مترجم مطبوعة باللغة الفرنسيّة، في حجم A4، بأحرف Times حجم 12، في 200 صفحة، وأنّ المترجم أعاد لنا كنتيجة لعمله مطبوعة بالحجم نفسه وبالأحرف نفسها، ولكنّها في 400 صفحة. سيُشعرنا الحسّ المشترك أنّه يوجد في تلك الترجمة شيء غير عادي. وأظنّ أنّه بالإمكان طرد

المترجم حتّى من دون فتح عمله. وفي المقابل، لو عهدنا إلى مخرج سينمائي بقصيدةِ " إلى سيلفيا" لجياكومو ليوباردي (Giacomo Leopardi)، وأرجع لنا شريطاً مدّته ساعتان، فإنّنا لا نتوفّر بعدُ على العناصر اللازمة لنقرر ما إذا كان العمل غير مقبول. يجب قبل ذلك أن نشاهد الفيلم، لنفهم بأيّ طريقة أوَّل المخرجُ النصَّ الشعري وحوّله إلى صُوَر.

حَوَّل والت ديزني (Walt Disney) **بينوكيو** إلى فيلم. بطبيعة الحال شكا الكولوديّون كيفٍ أن بينوكيو يبدو في هذا العمل مثل دمية تيروليّة، وأنّه ليس خشبيّاً مثلما قدّمته للمخيال الجماعي الرسومُ الأولى لـ مازانتي (Mazzanti) أو لـ موسّينو (Mussino)، وإنّ بعض عناصر الحكاية وقع تغييرها، إلى غير ذلك. ولكن، بعد أن تحصّل والت ديزني على حقوق الاقتباس (التي لم تعد تمثّل بالنسبة إلى بينوكيو إشكالاً)، لا يُمكن أحداً أن يدعوه للمثول أمام محكمة لمحاسبته على خيانته تلك ـ في أقصى الحالات، يستطيع مؤلّفو كتاب بيع في هوليود أن يحنقوا على المخرج ويحاججوه. ولكن، إن استظهر المنتج بعقد التنازل عن الحقوق، فلا شيء يُمكن فعله.

بخلاف ذلك، لو عهد ناشر فرنسي إلى أحد بترجمة جديدة لـ **بينوكيو** وسلّم إليه المترجم نصّاً يبدأ بقول "كثيراً ما ذهبتُ إلى الفراش مبكّرا"، فسيكون للناشر الحقّ في رفض المخطوطة وفي الإعلان بعدم جدارة المترجم. يوجد في الترجمة مبدأ ضمني يدعونا إلى الاحترام القانوني لقول الآخر[8]، حتّى وإن شكَّل مسألةً قانونيّة

(8) انظر (Basso 2000: p. 215), (Petrilli 2000: p. 12) يُحسن القول عندما يعرّف الترجمة على أنها "خطاب غير مباشر متنكّر في خطاب مباشر". وبالفعل فإنّ العبارة الميتالغوية المضمنّة في بداية كلّ نصّ مترجم هي: "قال المؤلّف فلان بلغته ما يلي". ولكن هذا التحذير الميتالغويّ يفرض أدبيّات على المترجم.

هامّة تحديدُ ماذا نعني باحترام قول الآخر عندما ننتقل من لغة إلى أخرى.

ليكن واضحاً أنّني للتعريف بالترجمة بالمعنى المحدّد للكلمة، قبلَ، أو عِوَض، أن أجرّب نظريّات روحانيّة حول الإحساس المشترك الذي يجب أن ينشأ بين المؤلّف الأصلي والمترجم، أعتمد معاييرَ اقتصادية وأدبيّات مهنيّة، وأرجو ألاّ يشكّك هذا بعض المشاعر النبيلة. عندما أقتني أو أبحث في المكتبة عن ترجمة شاعر عظيم أنجزها شاعر عظيم آخر، لا أنتظر أجد شيئاً مشابهاً جدّاً للأصل؛ بل العكس، في العادة أقرأ الترجمة لأنّني أعرف الأصل وأريد أن أرى كيف واجه المترجم الفنّان (سواء على مستوى التحدّي أو التمجيد) الفنّان المترجَم. وعندما أدخل إلى قاعة سينما لمشاهدة فيلم *Un maledetto imbroglio* للمخرج بيترو جيرمي (Pietro Germi)، حتّى وإن كنتُ أعرف أنّه مقتبَس من كتاب كارلو إميليو غادّا *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (ولكن المخرج يُعلن في العناوين الأولى أنّه استوحى الفيلم بحريّة من الرواية) فأنا لا أعتبر نفسي، بعد مشاهدة الفيلم، معفيّاً من قراءة الكتاب (إلاّ إذا كان المشاهد متخلّفاً). أعرف منذ البداية أنّني سأجد في الفيلم عناصر من الحبكة، وجوانب نفسانيّة للشخصيّات، وبعض الأجواء الرومانيّة، ولكنّني لن أجد بالتأكيد شيئاً معادلاً للغة غادّا، لا أنتظر أن أجد حلولاً من خلال الصّور لعبارات مثل *Paracadde giù dai nuvoli e implorava che no, che non è vero un corno; ma ne buscò da stiantare*، ولا حتّى *L'urbe, proprio al tempo de' suoi accessi di buon costume e di questurinizzata federzonite*...

وإن اقتنيتُ، على العكس، ترجمة إيطالية لعمل أجنبي، سواء كانت دراسة في علم الاجتماع أو رواية (وأعرف بالتأكيد أنّني أجازف

أكثر في الحالة الثانية)، فإنّني أنتظر أن تقول لي الترجمة بأفضل صفة ممكنة ما هو مكتوب في الأصل. وأعتبر من قبيل الخداع أن تُحذف بعض الفقرات أو فصول كاملة، وسأستاءُ من دون شكّ كثيراً أمام أخطاء واضحة في الترجمة (وهذا يحدثُ، كما سنرى، للقارئ المتفطّن حتّى عندما يقرأ الترجمة من دون معرفة الأصل) وسأستاء أكثر عندما أكتشف أنّ المترجم جعل الشخصيّة تقول أو تفعل (عن جهل أو بممارسة رقابة ذاتيّة) عكس ما قاله أو فعله. في المصنّفات الجميلة التابعة لسلسلة " Scala d'Oro Utet" التي كنّا نطالعها ونحن أطفال، كانوا "يعيدون" علينا سرد أمّهات الكتب الكلاسيكيّة، وفي غالب الأحيان كانوا يعمدون إلى بعض التصويبات "المقصودة". في تلخيص البؤساء لفيكتور هوغو (Victor Hugo)، أذكر أنّ جافار، الذي كان متنازعاً بين واجبه وبين الاعتراف بالجميل لجان فالجان، عوض أن ينتحر قدّم استقالته. وبما أنّ الحال هنا هو اقتباس، فإنّني عندما اكتشفتُ الحقيقة بعد قراءة الأصل لم أحسّ بنفسي ضحيّة خدعة (بل لاحظتُ أنّ الاقتباس قدّم لي في أغلب الأحيان الحبكة وروح الرواية تقديماً جيّداً). ولكن لو حدث شيء من هذا القبيل في ترجمة، تقدّم نفسها على أنّها ترجمة، لتكلّمتُ عن انتهاك لحقّ من حقوقي.

ويُمكن أن يعارض أحدهم قائلاً إنّ هذه هي في الواقع اتفاقيّات مطبعيّة، وضرورات تجاريّة وإنّ معايير مثل هذه لا علاقة لها بفلسفة أو بسيميائيّة أنواع الترجمات. ولكنّني أتساءل إن كانت المعايير الحقوقية ـ التجاريّة خارجة حقّاً عن اعتبارات جماليّة أو سيميائيّة.

أتصوّر أنّه عندما طلبوا من ميكلانجيلو (Michelangelo) أن يرسم قبّة "سان بيترو" فإنّ الشرط الضمني لم يكن فقط أن تكون جميلة و متناسقة وعظيمة، بل أن تكون أيضاً ثابتة ـ وهذا ما نشترطه

اليوم، على سبيل المثال، من رانتزو بيانو (Renzo Piano) لو طلبنا منه أن يصمِّم متحفاً ويبنيه. لعلّها بالفعل معايير حقوقيّة-تجاريّة، ولكنّها ليست خارجة عن الفنّ، لأنّ جزءاً من قيمة العمل الفنيّ التطبيقي هو أيضاً كمالُه في القيام بوظيفته. مَن طلب مِن فيليب ستارك (Philippe Starck) أن يصمِّم له عصّارة برتقال هل اشترط في العقد أن تكون إحدى وظائف العصّارة أن لا تُخرج العصير فحسب بل أن تحتفظ بالبذور أيضاً؟ ولكن عصّارة ستارك تترك البذور تسقط في الكوب، ولعلّ السّبب في هذا هو أنّ أيّ "مصفاة" للاحتفاظ بالبذور كانت تبدو للمصمّم عديمة الجمالية. ولو اشترط العقد أن تكون العصّارة الجديدة، بقطع النظر عن شكلها الجديد، مجهزّة بجميع خصوصيّات عصّارة تقليديّة، فعند ذلك يكون من حقّ الموصي أن يُرجع الآلة إلى المصمّم. وإذ لم يحصل هذا فلأنّ الموصي لم يكن يريد عصّارة بالمعنى الحقيقي للعبارة، إنّما عملاً فنيّاً و*conversation piece* يرغب في اقتنائها المشترون باعتبارها منحوتة مجرّدة (وهي، في ما عدا ذلك، رائعة المنظر ومخيفة مثل وحش من أعماق المحيط) أو باعتبارها شيئاً يفتخرون بامتلاكه، وليس باعتبارها أداة صالحة للاستعمال[9].

ومن ناحية أخرى، أذكر دائماً قصّة سمعتها وأنا طفل، عندما كانت لا تزال حاضرة في الأذهان قصّة الاحتلال الإيطالي لليبيا والكفاح الذي دام عدّة سنين، ضدّ مجموعات من المتمرّدين (كان البعض ممّن شارك فيها لا يزال على قيد الحياة). كان يُحكى، إذاً،

---

(9) من الهامّ معرفة أنّ شركة أليسي (Alessi)، المنتجة لعمل ستارك، وزّعت منه في إطار ذكرى خاصّة "Special Anniversary Edition 2000, Gold Plated Aluminium" 9,999 نسخة مرقّمة، مع هذا التنبيه "إنّ هذا Juicy Salif Gold تحفة فنيّة. لا تستعملوه عصّارة للقوارص: في حال تعرّضه لموادّ حامضة، يُمكن أن يطرأ ضرر على تذهيبه".

عن مغامر إيطالي التحق بجيوش الاحتلال مقدّماً نفسه على أنّه مترجم من العربية، مع أنّه كان يجهل تماماً تلك اللغة. وعندما يتمّ القبض على متمرّد مشتبه فيه يجري استنطاقه. فكان الضابط الإيطالي يُلقي عليه السؤال باللغة الإيطالية، والمترجم الدجّال ينطق ببعض الجمل بعربيّة مبتكرة، والمُستنطَق لا يفهم فيجيب بشيء ما (ربّما بقوله أنّه لا يفهم)، وينقل المترجم كلامه إلى الإيطالية حسب ما يريد، قائلاً على سبيل المثال إنّه يرفض الإجابة، أو إنّه يعترف بكلّ شيء، وفي العادة ينتهي الأمر بشنق المتمرّد. وأتصوّر أنّ هذا المحتال تصرّف أحياناً بشيء من الشفقة، جاعلاً المستنطَقين المساكين يقولون شيئاً ينقذ حياتهم. على كلّ حال لا أدري كيف انتهت هذه القصّة. ولعلّ المترجم عاش بعد ذلك عيشة محترمة بالمال الذي جناه، أو ربّما اكتُشف حاله - وفي أسوأ الأحوال طُرِد.

ولكنّني، عندما أتذكّر هذه الحكاية، أقتنع دائماً أكثر بأنّ الترجمة، بالمعنى الحصري للكلمة، أمر جدّي، يفرض أن تكون له أخلاقيّاته المهنيّة ولا توجد أيّة نظريّة تفكيكيّة قادرة على تهديمها.

لذا، من الآن فصاعداً، عندما أستعمل لفظة **ترجمة** - إن لم تكن بين مزدوجين أو محدّدة بطريقة ما - فإنّي أعني دائماً الترجمة من لغة طبيعيّة إلى أخرى، أي الترجمة بالمعنى الحصري.

بطبيعة الحال، سأتناول أيضاً في الفصول اللاحقة الترجمة المسمّاة بالبيْنسيميائيّة، وذلك لأبيّن فعلاً أوجه الشبه وأوجه الاختلاف مع الترجمة بالمعنى الحصري للكلمة. وبفهم إمكانيّات وحدود الأولى فهماً جيّداً نفهم إمكانيّات وحدود الثانية. ولا أريد أن يفهم البعض هذا على أنّه شكل من الارتياب أو اللامبالاة تجاه الترجمات البيْنسيميائيّة. مثلاً، يرى نيرغارد (Nergaard) (2000: p. 285) أن موقفي "شكوكي" بخصوص الترجمات البيْنسيميائيّة. ماذا يعني بقوله

إنّي شكوكي؟ أي إنّني لا أعتقد بوجود نقل من رواية إلى فيلم أو من لوحات فنيّة إلى موسيقى، وأنّ البعض منها ذو قيمة فنيّة عالية، له تحفيز فكريّ كبير، وتأثير واسع في النسيج الثقافي المحيط. بالطبع لا. تكمن شكوكي، كحد أقصى، في إمكانيّة تسميتها ترجمة عوض الإشارة إليها، كما سنرى ذلك، باعتبارها تحويلاً أو اقتباساً. ولكن لا يُمكن اعتبار هذا موقفاً شكوكيّاً، إنّه من قبيل الحذر في استعمال المصطلح، وهو إحساس بالفوارق، والتركيز على الفوارق الثقافية والعرقية بين إيطالي وألماني لا يعني "الشكّ" في وجود الألمان، أو في دورهم في تطوّر الحضارة الغربيّة. إنّ الترجمة البيْنسيميائيّة موضوع مشوّق كثيراً، وأُحيل القارئ لثراء الأفكار التي تلهمها، إلى الإسهامات الواردة في عدديْ مجلّة VS 85-87. وأرجو أن تتوافر عندي المعلومة الضرورية والحسّ اللازم للمساهمة أكثر في التحاليل التي تقوم بها تلك الدراسات وفي النتائج النظرية التي تتوصّل إليها.

وخلال تلك المناقشات بالذات (وهذا الكتاب هو جدول موسَّع لها) رأيتُ أنّه من الهامّ أن نحدّد الفوارق، وهذا ما فعلته. وبعد أن تكون قد حُدّدت هذه الفوارق بصفة واضحة، فمرحباً بالأبحاث عن التشابه والتماثل وعن الجذور السيميائيّة المشتركة.

أذكّر مرّة أخرى أنّ هذه النصوص نشأت باعتبارها محاضرات، وفي محاضرة لا يغالي المُحاضر بالاستشهادات البيبليوغرافيّة، التي تدخل من أذُن وتخرج من أخرى، إلاّ إذا تعلّق الأمر بالإشارة إلى مساهمات أساسيّة. ومن جهة أخرى، كانت الطبيعة غير المنهجيّة لخطابي لا تضطرّني إلى اعتبار كلّ المراجع الخاصّة بالموضوع. واتّبعتُ هذا المنهج أيضاً في هذا الكتاب: وضَعتُ إشارات بيبليوغرافية، وليس بيبليوغرافيا عامّة، في آخر الكتاب، للإحالة على العناوين التي استعملتها فعليّاً؛ ثمّ أقحمتُ بعض الملحوظات عند

أسفل الصفحة، لأنّني وجدتُ أحياناً تأكيداً لفكرتي عند دارس آخر، وأحياناً لإعطاء كلّ ذي حقّ حقّه، وكي لا أدّعي احتكار أفكار أوحى بها إليّ آخرون. ولا شكّ في أنّي لم أفِ بكلّ الحقوق، ولكن هذا ناتج من كون بعض الأفكار العامّة بخصوص الترجمة متداولة منذ زمن باعتبارها إرثاً مشتركاً، وليرجع القارئ في هذا الخصوص إلى *Encyclopedia of Translation Studies* التي أشرف عليها باكر (Baker) سنة 1998.

نسيتُ شيئاً. يُمكن أحدهم أن يُلاحظ أنّ هذه الصفحات، مع أنّها لا تتوجّه إلى جمهور مختصّ بأتمّ معنى الكلمة، تتطلّب جهداً كبيراً من القارئ، بما أنّها مفعمة بالأمثلة في ستّ لغات على الأقلّ. ولكنّني، من جهة، أكثرُ فعلاً من الأمثلة حتّى يتمكّن من ليس معتاداً على لغة أن يُعاين من خلال لغة أخرى - لذا يُمكن القارئ أن يُهمل الأمثلة التي لا يقدر على قراءتها. ومن جهة أخرى، هذا كتابٌ في الترجمة، وتبعاً لهذا، يفترضُ أنّ من يفتحه يعرف ماذا ينتظره.

الفصل الأول

مرادفـــــــات "ألتافيـــــستا"

يبدو أنّ من غير اليسير أن نعرّف بالترجمة. في معجم اللغة الإيطالية الصادر عن "تريكّاني" أجد التعريف التالي: "فعلُ أو عمليّة أو حركة ترجمة نصّ مكتوب أو أيضاً شفوي من لغة إلى أخرى"، وهو تعريف أقلّ ما يُقال فيه إنّه من تحصيل الحاصل، ولا يبدو أكثر وضوحاً إذا عَبرتُ إلى الفعل ترجم: "تحويل نصّ مكتوب أو شفوي إلى لغة أخرى مختلفة عن اللغة الأصليّة". وبما أنّ المدخل تحويل يتضمّن كلّ المفاهيم المحتملة ما عدا المفهوم الذي يخصّ الترجمة، فإنّ أكثر ما أتعلّمه في نهاية الأمر هو ما أعرفه أصلاً.

ولا أجد مساعدة أكبر لو أخذتُ معجم زينغاريلّي (Zingarelli)، الذي يقول إنّ الترجمة هي حركة النقل، والنقل هو "تحويل، نقل من لغة إلى لغة أخرى"، حتّى وإن أضاف للحال هذا التعريف: "توفير المعادل لنصٍّ ما، أو لعبارة أو لكلمة". فالمشكلة، ليست مشكلة المعجم فحسب، بل هذا الكتاب وعلم الترجمة بكامله، هي: معرفة معنى توفير المعادل.

أعترف أنّ الـ *Webster New Collegiate Dictionary* يبدو لي

أكثر "علميّة"، إذ يحتوي من بين مختلف تعريفات الفعل تَرجَمَ: *To Ttranslate*، "الانتقال أو التحويل من منظومة رموز إلى أخرى" *To Transfer or Turn From One Set of Symbols into Another*. يبدو لي أنّ هذا التعريف يتماشى تماماً مع ما نقوم به عندما نكتب بأبجديّة مورس (Morse)، ونعوّض كلّ حرف أبجدي بسلسلة مختلفة من النقاط والخطوط. إلاّ أنّ رموز مورس تمدّنا بقاعدة "نقحرة"(*)، تماماً كما يحدث عندما نقول إنّ الحرف السيريلّي ينبغي نقله إلى *ja*. ويُمكن هذه الرموز أن تُستخدم حتّى من قِبَل ناقل لا يعرف اللغة الألمانيّة، ومع ذلك ينقل رسالة من الألمانيّة إلى أبجديّة مورس، أو من قبل مصحّح نصوص لا يعرف الروسيّة ولكنّه يعرف القاعدة لاستعمال العلامات الإعجاميّة - وأخيراً، بإمكان تكليف حاسوب القيام بعمليّات النقحرة.

ولكن مختلف المعاجم تتحدّث عن الانتقال من لغة إلى أخرى (بما في ذلك الـ *Webster*، في قوله *A Rendering From One Language into Another*)، واللغة تستعمل مجموعة من الرموز للتعبير عن المدلولات. وإذا ما اعتمدنا تعريف وبستر توجَّب علينا أن نتصوّر أن الترجمة، أمام مجموعة من الرّموز أ، ب، ت، . . .ي ومجموعة من الرموز *a, b, c,...z*. تتطلب استبدال مادة من المجموعة الأولى بمادة من المجموعة الثانية، على شرط أن يكون للعنصر أ ، حسب قاعدةٍ ما للمرادفة، مدلول مًعادل لـ *a*، و ب لـ*b*، .. إلى آخره.

ومن سوء حظّ كلّ نظريّة للترجمة هو أنّها جميعها تنطلق حتماً من مفهوم واضح (ودقيق) لـ"تعادل المدلول" بينما في الغالب نرى

(*) نقل حروف لغة الى حروف لغة أخرى (المترجم).

الكثير من صفحات علم الدلالات وفلسفة اللغة تعرّف المدلول باعتباره الشيء الذي لا يتغيّر (أو المعادل) في مسارات الترجمة. وهي لعمري دائرة مفرغة لا يستهان بها.

1.1. تعادل المدلول والترادف

بإمكاننا قول أنّ ما يتعادل في المدلول، مثلما تذكر المعاجم، هي المرادفات. لكنّنا نتفطّن على الفور أنّ مسألة الترادف نفسها هي التي تضع كلّ مترجم أمام مشاكل جديّة. لا شكّ في أنّنا نعتبر مرادفاتٍ وألفاظاً مثل أب father, père, padre، وحتّى *daddy, papà*... إلخ، أو على الأقلّ هذا ما تؤكّده لنا معاجم السيّاح الصغيرة. ومع ذلك نعرف جيّداً أنّه في بعض الحالات لا يكون *Father* مرادفاً لـ *daddy* (لا نقول مثلاً *God is Our Daddy* بل نقول *God is our Father*) وحتّى *père* ليس دائماً مرادفاً لـ *padre* (في الإيطاليّة نعتبر أنّ العبارة الفرنسيّة *père X* يجب أن تُترجم *papà X*، بحيث تُرجم *Le père Goriot* للمؤلّف بالزاك (Balzac) بـ *Papà Goriot* - ولكنّ الإنجليز غير مستعدين على ترجمته بـ *Daddy Goriot* ويفضّلون الحفاظ على العنوان الأصلي الفرنسي). من الزاوية النظريّة هذه حالة لا يتوافق فيها التعادل الإحالي (لا شكّ في أنّ *John's daddy* هو نفسه *John's father, le père de John, il papà di John* أو والد جون) مع التعادل الإيحائي- الذي يختص بالطريقة التي تستطيع بها كلمات أو عبارات مركبة حثَّ التداعيات عينها والارتكاسات الانفعاليّة نفسها في ذهن المستمعين أو القارئين.

ولكن لنسلّم مع ذلك بأنّ التعادل الدلالي ممكن بالاعتماد على مرادفة "صرف"، وأن تكون التعليمات الأولى التي يجب إعطاؤها إلى آلة ترجمة هي معجم بيْنلُغويّ للعبارات المترادفة تمكّن حتّى مجرّد آلة من أن تحقّق، من خلال الترجمة، تعادلاً في الدلالة.

أعطيتُ نظام الترجمة الآلية الذي تقدِّمه الألتافيستا (Altavista) على إنترنت (يُدعى Babel Fish) مجموعة من العبارات الإنجليزية وطلبتُ ترجمتها إلى الإيطالية، ثمّ طلبتُ نقل الترجمة الإيطالية إلى الإنجليزية. وفي الحالة الأخيرة فقط قمتُ أيضاً بنقل العبارة من الإيطالية إلى الألمانية. وهذه هي النتائج:

1) The Works of Shakespeare = Gli impianti di Shakespeare The systems of Shakespeare.

2) Harcourt Brace (اسم دار نشر أمريكيّة) = Sostegno di Harcourt Support of Harcourt.

3) Speaker of the chamber of deputies = Altoparlante dell'alloggiamento dei delegati Loudspeaker of the lodging of the delegates.

4) Studies in the logic of Charles Sanders Peirce = Studi nella logica delle sabbiatrici Peirce del Charles Studien in der Logik der Charlessandpapierschleifmaschinen Peirce = Studies in the logic of the Charles sanders paper grinding machines Peirce.

لنحصر تحليلنا في الحالة (1). لا شكّ في أنّ ألتافيستا أعدّ في "ذهنه" (إن كان لألتافيستا ذهن) تعريفات معجميّة، لأنّ لفظة *Work* يُمكن بالفعل ترجمتها في الإيطالية بـ *impianti* وأنّ اللفظة الإيطالية *impianti* يُمكن ترجمتها إلى الإنجليزية بـ *Plants* أو *Systems*، وتبعاً لهذا يتحتّم علينا أن نعدل عن فكرة أنّ الترجمة تعني فقط " نقل أو تحويل مجموعة رموز إلى أخرى" لأنّه - فيما عدا حالات نقحرة مجرّدة بين حروف أبجديّة- تكون للفظة معيّنة في لغة طبيعية "ألف" في الغالب أكثر من لفظ مقابل في لغة طبيعيّة "باء". وأكثر من هذا كلّه، في ما عدا إشكاليّات الترجمة، فالإشكاليّة تُطرح حتّى بالنسبة

إلى المتكلّم الإنجليزي نفسه. ماذا يعني لفظ *Work* في لغته؟ يقول **معجم وبستر** إنّ *Work* يُمكن أن يعني نشاطاً، *Task, Duty*، أو نتيجة ذلك النشاط (عملاً فنياً مثلاً) أو بنية هندسيّة (قلعة، أو جسراً أو نفقاً)، أو مكاناً تنجز فيه أشغال صناعيّة (منشأة، أو مصنعاً)، وأشياء أخرى كثيرة. وبالتالي، حتّى إذا سلّمنا بفكرة تعادل المدلول، يجب أن نقول إنّ لفظة *Work* مرادف ومعادل في المدلول سواء لـ *Literary Masterpiece* أو لـ *Factory*.

ولكن، عندما تعبّر لفظة واحدة عن شيئيْن مختلفيْن، نتحدَّثُ عن مرادفة بل عن مجانسة. فالمرادفة تكون عندما يُعبّر لفظان عن الشيء نفسه، بينما لدينا حالة مجانسة عندما يعبّر اللفظ نفسه عن شيئيْن مختلفيْن.

لو احتوى معجم لغة معيّنة على مرادفات فحسب (ولم يكن الترادف مفهوماً ملتبساً إلى هذا الحد)، لكانت هذه اللغة ثريّة جدّاً وستمكّننا من التعبير بطرق مختلفة عن المتصوّر نفسه. فالإنجليزيّة مثلاً ترصد غالباً بالنسبة إلى الشيء أو إلى المتصوّر نفسه لفظاً من أصل لاتيني ولفظاً آخر من أصل أنجلو سَاكسوني (كما هو الحال مثلاً في *To Catch* و*To Capture*، أو *Flaw* و*Defect*) - ونتجاوز أيضاً مسألة أن استعمال مرادف عوضاً من آخر يُمكن أن يوحي بثقافة وبانتماء اجتماعيّ مختلف تماماً كما يحدث عندما يضع الراوي استخداماً في فم شخصية بدلاً من استخدام آخر، فيساهم في رسم المستوى الفكري، ما يؤثر بالتالي في المعنى أو المدلول العام للقصة المروية لو وُجدت بالتالي مرادفات بين لغة وأخرى، لكانت الترجمة ممكنة، حتّى بالنسبة إلى ألتافيستا.

وبخلاف ذلك، فإنّ لغة فيها وفرة من المجانسات تكون فقيرة، حيث إنّ أشياء كثيرة مختلفة تُسمّى كلّها مثلاً " الشيء". الآن، من

الأمثلة القليلة التي عرضناها، يتّضح غالباً أنّه، لتمييز لفظيْن مرادفيْن عند مقابلة لغة بأخرى، يجب قبل كلّ شيء رفع اللّبس، مثلما يفعل متكلّم اللغة الأمّ، عن الألفاظ المجانسة داخل اللغة التي تنطلق منها الترجمة. ويبدو أن ألتافيستا غير قادر على فعل ذلك. وعلى عكس ذلك يقدر عليه متكلّم إنجليزي عندما يقرّر كيف ينبغي فهم لفظ *Work* مقارنة بالسياق اللغويّ الذي يظهر فيه أو المقام الخارجيّ الذي وقع فيه التلفّظ به.

تتّخذ الكلمات معاني مختلفة بحسب السياق. ولذكر مثال معروف فإنّ كلمة *Bachelor* يُمكن ترجمتها بـ *soltero, scapolo* أعزب، وذلك في سياق بشري مرتبط بمسائل تتعلّق بالزواج. أمّا في سياق جامعيّ ومهنيّ فيُمكن أن تعني شخصاً متحصّلاً على BA، وفي سياق القرون الوسطى فهي تعني غلاماً في خدمة فارس. وفي سياق حيوانيّ، فاللفظة تعني حيواناً ذكراً، مثل الفقمة، يبقى من دون أنثى أثناء فصل الجماع.

عند هذا الحدّ نفهم لماذا ألتافيستا محكوم بالفشل في جميع الحالات: لا يملك ألتافيستا معجماً يحتوي على ما يُسمّى في علم الدلالة بـ"اختيارات سياقيّة" (انظر: Eco 1975, § 2.11). ومع ذلك فقد حصل على تعليمات تفيد بأنّ *Works* في الأدب تعني مجموعة من النّصوص وفي سياق تكنولوجي تعني على العكس مجموعة من المنشآت، ولكنّه غير قادر على الحسم في كون الجملة التي جاء فيها ذكر شكسبير تحيل على سياق أدبي أو تكنولوجي. بعبارات أخرى، ينقصه معجم بأسماء الأعلام يفيده بأن شكسبير شاعر ذائع الصّيت. ولعلّ الإشكال متأتٍّ من كون ألتافيستا جُهّز بمعجم (من نوع المعاجم المتاحة للسيّاح) وليس بموسوعة.

2.1. فهم السياق

لنحاول الآن التسليم بأنّ ما نسمّيه مدلول الكلمة يوافق جميع ما يعرضه معجم (أو موسوعة) أمام "مدخل" معيّن، مكتوب في العادة بالحرف الغليظ. وكلّ ما يحدِّده ذاك المدخل يمثّل المضمون الذي تعبّر عنه تلك الكلمة. وعند قراءتنا لتعريفات ذلك المدخل نتفطّن إلى (1) كونها تدرج مفاهيم أو معاني مختلفة مرتبطة بالكلمة نفسها، وأنّ (2) هذه المفاهيم أو المعاني لا يُمكن في كثير من الأحيان التعبير عنها بواسطة مرادف "صرف" بل من خلال تعريف، أو شرح، بل وأيضاً بواسطة أمثلة ملموسة. والمعجميّون الذين يعرفون جيّداً مهنتهم لا يأتون بتعريفات بعد المداخل، ويوفّرون أيضاً تعليمات تهدف لرفع اللّبس السياقي، وهذا يعين كثيراً في اختيار اللفظ المعادل (في سياق معيّن) في لغة طبيعيّة أخرى.

هل يُعقَل أن يكون ألتافيستا غير مزوَّدٍ بمعلومات معجميّة من هذا القبيل؟ ألا يُمكن أن تكون الأمثلة التي اقترحناها عليه مختصرة جدّاً بحيث لا تسمح له بتحديد السياق المناسب؟

لذا افترضتُ أنّ ألتافيستا يملك قواعد لرفع اللّبس السياقي بحيث، لو أنّي عرضتُ عليه نصّاً يقول :

John, a bachelor who studied at Oxford, followed a PhD program in natural sciences in Berlin and wrote a doctoral dissertation on the North Pole bachelors

أفلا يترجمه بالإيطالية:

Giovanni, una foca spaiata che ha studiata a Qscford, ha seguito un programma PhD a Berlino e ha scritto una tesi di dottorato sui laurati di primo livello all' universita' del Polo Nord.

(وما معناه: يوحنّا، فقمة منفصلة درست في أكسفورد، وتابع برنامج الدكتوراه في برلين وكتب الأطروحة عن المجازين في

المستوى الأول في جامعة القطب الشمالي)[1].

لذا رأيْت أن أعرض على ألتافيستا سياقاً على قدر من الاتّساع، فاخترتُ بداية سفر التكوين في الترجمة الإنجليزية المسمّاة كينغ جيمس (King James):

In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness *was* upon the face of the *deep*. And the Spirit of God moved upon the face of the waters. And God said, Let there be light: and there was light. And God saw the light, that *it was* good: and God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day. And God said, Let there be a firmament in the midst of the waters, and let it divide the waters from the waters. And God made the firmament, and divided the waters which *were* under the firmament from the waters which *were* above the firmament. And it was so.

ثمّ طلبتُ من ألتافيستا أن يترجم النصّ إلى الإسبانيّة، فحصلتُ على النتيجة التالية (وأكتبُ بالحرف الغليظ حالات سوء الفهم الملفتة):

En el dios que comenzaba creó el cielo y la tierra y la tierra estaban sin forma, y vacío ; y la oscuridad estaba sobre la cara del profundo. Y el alcohol del dios se movió sobre la cara de las agues. Y el dios dijo, dejó allí ser luz: y había luz. Y el dios vio la luz, de que que era bueno: y el dios dividió la luz de la oscuridad. Y el dios llamó el día ligero' y la oscuridad que él llamó a Noche. Y la tarde y la maòana eran el primer día. Y el dios dijo, dejó allí ser un firmament en el medio de las aguas, y lo dejó dividir las aguas de las aguas. Y el dios hizo el firmament, y dividió las aguas que estaban bajo el firmament de las aguas que estaban sobre el firmament. Y estaba tan.

---

(1) يجب ألا نغالي أبداً في التفاؤل. حاولتُ فحصلتُ على ما يلي: جون، باشلور درس في أكسفورد، وتابع برنامج PhD في العلوم الطبيعيّة في برلين وحرّر مذكّرة إجازة حول المجازين في عمود الشمال.

لم يخطئ ألتافيستا، من الناحية المعجميّة، إذا تحولت عبارة *God Called The Light Day* إلى قصّة إله نادى (بمعنى دعا) يوماً خفيفاً، أو عندما فهم *Void* على أنّه اسم وليس نعتاً. لماذا لا يفهم *Face* على أنّه *cara* (في الإنجليزيّة يكون بالأحرى *Countenance*) وليس *Surface*؟ ولماذا ينبغي أن يكون للأعماق سطح، وليس وجه مثل القمر؟ كان بإمكانه على الأكثر أن يفهم أنّ *That It* لا تُترجم بـ *que que*. ولكنّه فهم *Beginning* لا باعتبارها اسماً بل باعتبارها نعتاً لأنّه غير مزوّد بمعلومات لاهوتيّة-كتابية، ولا يرى اختلافاً جوهريّاً بين إله كان في البدء وإله يبدأ شيئاً. من جهة أخرى، حتّى من الناحية اللاهوتيّة ونشأة الكون، هذا "الإله الذي يبدأ"، يبدو في نهاية الأمر مقنعاً ومثيراً للمشاعر. وحسب علمنا، كانت بحقّ المرّة الأولى التي يخلق فيها الكون، ولعلّ هذا يفسّر الكثير من النقائص في الكون الذي نعيش فيه، بما في ذلك الصعوبات التي تعترضنا في الترجمة.

وهذا يجعلنا نشك في أنّ الترجمة لا تتوقّف فقط على السياق اللغوي فحسب، بل أيضاً على شيء يقع خارج النصّ، والذي سنسمّيه معلومات عن الكون أو معلومات موسوعيّة.

الحال هو أنّ ألتافيستا، على ما يبدو، غير مزوّد بمعلومات وافرة عن العالم، نقبل بصبر، ولكن يبدو أنه يفتقر أيضاً إلى أبسط الاختيارات السياقيّة لأنّه يظهر وكأنّه لا يعرف أنّ كلمة *Spirit* تتّخذ معاني مختلفة بحسب إن وقع التلفّظ بها في كنيسة أو في حانة.

وعندما طلبتُ من ألتافيستا أن يترجم من جديد النصّ الإسباني إلى الإنجليزيّة، حصلتُ على النتائج التالية:

In the God that began created the sky and the Earth and the Earth was without form, and emptiness; and the dark was on the face of

the deep one. And the alcohol of the God moved on the face of waters. There and the God said, let be light: and there was light. And the God saw the light, that that was good: and the God divided the light of the dark. And the God called the slight day' and the dark that it called to Night. And afternoon and the morning was the first day. And the God said, there it let be firmament in means of waters, and it let divide it waters of waters. And the God did firmament, and divided the waters that were under firmament of the waters that were on firmament. And it was so.

هذا النصّ هو تقريباً ضحيّة هفوات النصّ السّابق، باستثناء أنّه يترجم اللّفظ الإسباني *medio* بالإنجليزي *Means*، ونعذره على هذه الهفوة المعجميّة، ولكنّه يترجم أيضاً *de las aguas* بـ *of waters*، مبيّناً نقصه في المعلومات الموسوعيّة أنّه لا توجد *waters of waters*. ولكنّه تفادى هذا الإشكال في الترجمة الألمانية التالية:

Im Gott, der anfing, stellte den Himmel und die Masse und die Masse war ohne formular und emptiness her; und die Dunkelheit war auf dem Gesicht vom tiefen. Und der Spiritus des Gottes verschob sich auf dem Gesicht des wassers. Dort und der Gott sagte, lassend Sie' Licht zu sein: und es gab Licht. Und der Gott sah das Licht, das, das gut war: und der Gott teilte das Licht der Dunkelheit. Und der Gott benannte den geringfügigen Tag und die Dunkelheit, die sie zur Nacht benannte. Und Nachmittag und der Morgen waren der erste Tag. Und der Gott sagte, dort ließ er firmament in den Mitteln des Wassers sein, und er ließ es teilen wässert vom Wasser. Und der Gott tat firmament und teilte das Wassers waren, das auf firmament waren. Und es war so.

يعود النصّ الألماني إلى فكرة الإله الذي يبدأ، ولكنّه يترجم *Earth* بـ *Masse*، و *Form* بـ *formular*، ويسقط في الهفوات السّابقة التي تجعل العالم من دون شكل ومن دون فراغ، وتجعل النّهار خفيفاً؛ والكحول الإلهي يصبح بحق *Spiritus*، ويتحوّل *That That* بطبيعة الحال إلى *das das*. ولترجمة *Created* وجَدَ ألتافيستا الفعل

الألماني *herstellen*، وهو يعرف أنّه ينبغي تصريفه *Ich stelle her* أو *Ich stellte her*، وحسب قاعدة نحويّة يملكها يعرف أنّه يجب أن يضع *her* في آخر الجملة، ولم يتفطّن إلى أنّ الجملة تنتهي بـ *Himmel* فوضع *her* في موضع متقدّم جدّاً. إضافة إلى أنّه، بخصوص *Waters* *of waters*، فهمَ اللفظ الأول على أنّه فعل والثاني على أنّه اسم. ولم أتمالك نفسي عن الرغبة في أن أطلب من ألتافيستا أن يعيد ترجمة النصّ الألماني إلى الإنجليزيّة، وهذه هي النتيجة:

In the God, which began, placed the sky and the mass and the mass was without form and emptiness ago; and the darkness was on the face of the deep. And the white spirits of the God shifted on the face of the water. There and the God said, leaving you' to be light: and there was light. And the God saw the light, which, which was good: and the God divided the light of the darkness. And the God designated the slight day and the darkness, which designated it to the night. And afternoon and the morning were the first day and the God said, there let it in the means of the water be firmament, and it left it divides waessert from the water. And the God did firmament and divided the water, which firmament under the water was, which were on firmament. And it was like that.

ما يلفت انتباهنا هو كيف أنّه أمام الجملة الألمانيّة ...*stettle* *her*، لم يتعرّف ألتافيستا (وله بعض العذر في ذلك) على فعل مركّب، فاعتبر *her* بمفرده على أنّه *Ago* وابتدع هذا القول الجميل *Placed...Ago* (وفي المقابل بقيت في الإنجليزيّة تركيبات ألمانية أخرى يوجد الفعل فيها في آخر الجملة). وعاد لفظ *Spiritus* ليصبح شيئاً كحوليّاً، وبطبيعة الحال عجز ألتافيستا عن ترجمة *wässert*.

أخيراً، وبما أنّي أطلقتُ لنفسي العنان، طلبتُ من ألتافيستا أن يُترجم لي النصّ الأخير إلى الإيطالية، وهذا ما حصل عندي:

Nel dio, che ha cominciato, disposto il cielo e la massa e la massa era senza forma ed il emptiness fa; e la nerezza era sulla faccia del

profondo. E le acqua ragia del dio hanno spostato sulla faccia dell'acqua. Là ed il dio ha detto, lasciandoli, per essere luce: e ci era luce. Ed il dio ha visto la luce, che, che buono: ed il dio ha diviso la luce della nerezza. Ed il dio ha indicato il giorno leggero e la nerezza, che la ha indicata alla notte. Ed il pomeriggio e la mattina erano il primo giorno ed il dio detto, la lascia nei mezzi dell'acqua è firmament ed a sinistra esso divide il waessert dall'acqua. Ed il dio ha fatto il firmament ed ha diviso l'acqua, che il firmament sotto l'acqua era, che erano sul firmament. Ed era come quello.

[في الله، الذي بدأ، فوضع السماء والمادّة وكانت المادّة من دون شكل والفراغ وضع؛ والسّواد كان على وجه الغمر. وكحول الله تحوّل على وجه الماء. هنا قال الله، لتبْق، لتصبحْ نوراً. وكان النّور. ورأى الله النّور، الذي، الذي كان حسناً: وفصل الله النّور عن السّواد. وأشار الله إلى النهار الخفيف والسّواد، الذي أشاره إلى الليل. والمساء والصباح كانا اليوم الأوّل وقال الله، يتركها في أواسط الماء هي السّماء وعلى اليسار فصل الـ waessert عن الماء. ووضع الله السماء وفصل الماء، لأنّ السماء كانت تحت الماء، وكانوا فوق السماء. وكان كذلك] (المترجم).

قد يعارض أحدهم بقوله إنّ خدمة الترجمة التي يوفّرها ألتافيستا، كونها مجانية، هي مجرّد لعبة أُهديت لروّاد الإنترنت، من دون ادعاءات مُبالغ بها. إلاّ أنّني أملك الترجمة الإيطالية الأخيرة لرواية **موبي ديك** (Milano: Frassinelli 2001)، حيث عمد المترجم برناردو دراغي (Bernardo Draghi)، على سبيل التسلية، إلى عرض بداية الفصل 110 على برنامج ترجمة أشار إليه على أنّه "برنامج تشغيل إلكتروني للترجمة مشهور، ويُباع حالياً بسعر يبلغ تقريباً مليون ليرة".

إليكم النصّ الأصلي، وترجمة دراغي فالترجمة المليونية:

Upon searching, it was found that the casks last struck into the

hold were perfectly sound, and that the leak must be further off. So, it being calm weather, they broke out deeper and deeper, disturbing the slumbers of the huge ground-tier butts; and from that black midnight sending those gigantic moles into the daylight above. So deep did they go, and so ancient, and corroded, and weedy the aspect of the lowermost puncheons, that you almost looked next for some mouldy corner-stone cask containing coins of Captain Noah, with copies of the posted placards, vainly warning the infatuated old world from the flood.

ترجمة دراغي

A una prima ispezione, si accertò che le botti calate nella stiva per ultime erano perfettamente sane. La falla doveva quindi essere più in basso. Perciò, approfittando del bel tempo, si esplorò sempre più a fondo, disturbando il sonno delle enormi botti dello strato inferiore e spendendole come giganteschi talponi da quella near mezzanotte alla viva luce del giorno. Ci si spinse così a fondo, e così antico, corroso e marcescente era l'aspetto delle botti più grandi e profonde, che a quel punto ti saresti quasi aspettato di veder comparire un canterano ammuffito con il gruzzolo di capitan Noè e le copie dei manifesti invano affissi per mettere in guardia dal diluvio quell'antico mondo presuntuoso.

الترجمة الآلية

Al cerco, fu trovato che i barili durano scioperato nella presa era perfettamente suono, e che la crepa deve essere più lontano. Così, esso che è tempo calmo, loro ruppero fuori più profondo e più profondo e disturbano i sonni dell'enorme macinato-strato le grosse botti; e da quel nero spedendo mezzanotte quelle talpe gigantesche nella luce del giorno sopra di. Così profondo fece loro vanno; e così antico, e corrose, e coperto d'erbacce l'aspetto del puncheons del più basso che Lei cercò pressoché seguente del barile dell'angolo-pietra ammuffito che contiene monete di Capitano Noah, con copie degli affissi affissi che avverte vanamente il vecchio mondo infatuato dall'inondazione.

خلاصة القول إنّه لا توجد مرادفة بالمعنى الضيّق، ما عدا ربّما في بعض الحالات الضيقة، مثل/ *marito* / *Husband* زوج. وهنا

أيضاً لا مفرَّ من النقاش إذ إن كلمة Husband في الإنجليزيّة القديمة تعني أيضاً أمين صندوق حصيفاً، وفي لغة البحّارة "قبطان السّلاح" أو "الموصى بالوفاء" ويقال أيضاً، وإن بصورة نادرة، لحيوان ويُستخدم في تزاوج الأجناس.

الفصل الثاني

من النّظام إلى النصّ

يملك ألتافيستا من دون شكّ تعليمات بخصوص التوافق بين لفظ وآخر (وربّما بين بنية نحوية وأخرى) في لغتيْن أو أكثر. الآن، إذا كانت الترجمة تخصّ العلاقات بين لغتيْن، أي بين نظاميْن سيميائيّيْن، فإن المثال الأعلى، والفريد الذي لا يضاهى، لترجمة مُرضية يكون معجماً ثنائيّ اللغة. إلاّ أن هذا يبدو مناقضاً حتّى للرأي العامّ، الذي يعتبر المعجم أداة للترجمة، وليس في حدّ ذاته ترجمة. وإلاّ تحصّل الطلبة في الامتحان على علامات باهرة في الترجمة اللاتينيّة مجرّد إبراز معجم لاتيني-إيطالي. ولكنّ الطلبة ليسوا مطالَبين بالبرهنة على امتلاكهم للمعجم، ولا بالبرهنة على أنّهم حفظوه عن ظهر قلب، بل عليهم أن يبرهنوا على مهارتهم في ترجمة **نصّ بعينه.**

الترجمة لا تتمّ بين نظاميْن، إنما بين نصّيْن، وهو مبدأ أصبح بديهيّاً في علم الترجمة.

1.2. اللاقياسيّة المزعومة للأنظمة

لو كانت الترجمة تخصّ فقط العلاقات بين نظاميْن لغويّيْن، لتوَّجب علينا أن نسلّم مع أولئك الذين أكّدوا أنّ لغةً طبيعيّةً ما

تفرض على المتكلِّم رؤية خاصة للعالم، وأن هذه الرؤي للعالم غير قابلة للقياس، وتبعاً لهذا، فإنّ الترجمة من لغة إلى أخرى تعرّضنا إلى إشكاليّات لا يُمكن تفاديها. وهذا يجعلنا نقول مع هومبولدت (Humboldt) إنّ كلّ لغة تملك خاصيّاتها- أو بالأحرى- إنّ كلّ لغة تعبّر عن نظرة مختلفة للكون (وهو ما سمّي فرضيّة سابير- وُورف (Sapir-Whorf)).

وبالفعل، يذكر ألتافيستا كثيراً لغوي الغاب (*Jungle Linguist*) الذي وصفه كوين (Quine) في دراسته الشهيرة عن "المعاني والترجمة" "*Meaning and Translation*" (Quine 1960). بحسب كوين، يصعب تحديد مدلول لفظ (في لغة مجهولة) حتّى عندما يشير اللغويّ بسبّابته إلى أرنب يمرّ أمامه فيتلفظ أحد السكان الأصليين قائلاً "*gavagai!*". هل يقصد هذا الإسلي أن "تخافاغاي" هو اسم ذاك الأرنب، أو الأرانب بصفة عامّة، أو العشب الذي يتحرّك، أو مرور وحدة فضائيّة زمنيّة للأرنب؟ لا يُمكن اللّغويّ أن يحسم في الأمر إذا كان يفتقر إلى معلومات عن ثقافة تلك البلاد ولا يعرف كيف يعبّر أهل البلاد عن تجاربهم، إن كانوا يسمّون الأشياء، أو أجزاء من الأشياء، أو الأحداث التي في جملتها تتضمّن أيضاً ظهور شيء معيّن. يجب على اللّغويّ، إذاً، أن يبدأ بوضع مجموعة من الفرضيّات التحليليّة التي تحمله إلى تأليف كتاب في الترجمة - من المفترض أن يوافق كتاباً كاملاً ليس فقط في اللسانيّات، بل أيضاً في الأنثروبولوجيا الثقافية.

إلاّ أنّه في أفضل الحالات يتعيّن على اللّغويّ الذي يريد تأويل لغة الغابة أن يصنع جملة من الفرضيات التي تحمله إلى تصميم كتاب ترجمة ممكن، في حين يكون ممكناً أيضاً تصميم كتب

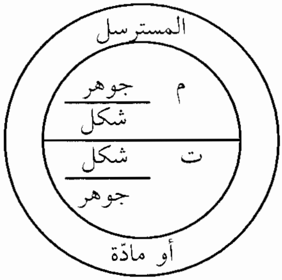
عديدة، جميعها مختلفة، وكلّ واحد منها محمّل بمعنى بالنظر إلى عبارات أهل البلاد، ولكن جميعها في تنافس متبادل في ما بينها[1]. وتبعاً لهذا يُمكن استنتاج مبدأ (نظريّ) لُبس الترجمة. ويعود لُبس الترجمة إلى كوننا " تماماً مثلما نتحدّث برشاد عن حقيقة قول فقط داخل حدود نظريّة أو متصوّرة، فإنّه لا يُمكننا التحدّث برشاد عن مرادفة بين اللغات إلاّ داخل نظام خصوصي من الفرضيّات التحليليّة" (Quine, 1960: p. 16).

بالرّغم ممّا قيل عن التعارض بين الفلسفة الأنجلو ساكسونيّة والفلسفة المسمّاة بالأوروبيّة، فإنّني أظنّ أنّ هذه التّماميّة الكوينيّة لا تبعد في نهاية الأمر عن فكرة أنّ كلّ لغة طبيعيّة تعبّر عن نظرة مختلفة للعالم. وبأيّ معنى تعبّر لغة عن نظرتها الخاصة للعالم فهذا ما تفسّره بوضوح سيميائيّة هلمسليف (Hjelmslev) (1943). بالنسبة إلى هلمسليف إنّ اللّغة (وبصفة عامّة كلّ نظام سيميائيّ) تتكوّن من مستوى للتعبير ومستوى للمضمون، تمثّل عالم المفاهيم القابلة للتعبير في تلك اللغة. كلّ من المستويَيْن يتكوّن من شكل وجوهر وكلاهما نتيجة تجزئة للمسترسل أو لمادّة قبل- اللّغويّة[2].

---

(1) حتّى من دون اللجوء إلى أمثلة ذهنيّة، لدينا مثال معبّر جدّاً بخصوص الحلّ المزعوم لشفرة الكتابة الهيروغليفيّة، في القرن السابع عشر، من طرف أثناسيوس كيرشر (Athanasius Kircher)، وكما سيُبيّن شامبوليون (Champollion) من بعد، اتّضح أنّ "طريقة العمل" التي وضعها كيرشر كانت من محض خياله، وأنّ النصوص التي حلّ شفرتها كانت تقول شيئاً مختلفاً تماماً. ومع ذلك مكّنت طريقة عمل خاطئة لكيرشر أن يحصل على ترجمات متماسكة، والتي كانت بالنسبة إليه محمّلة بالمعاني. انظر في هذا الخصوص الفصل السّابع من كتابي في **البحث عن اللغة الكاملة** (Eco 1993b).

(2) الرّسم الذي أقدّمه لم يشكّله أبداً بهذه الطريقة هلمسليف. إنّه يمثّل تأويلي، كما ظهر في إيكو (1984: p. 52).



الرّسم 1

قبل أن تضع لغة طبيعيّة نظاماً للطريقة التي نعبّر بها عن الكون، يمثّل المسترسل أو المادّة كتلة عديمة الشكل وغير متميّزة. أجزاء من تلك الكتلة تنظِّمُ لغويّاً للتعبير عن أجزاء أخرى من الكتلة نفسها (بإمكاني أن أصنع نظاماً من الأصوات للتعبير، أو للحديث عن مجموعة من الألوان أو عن مجموعة من الكائنات الحيّة). ويحدث هذا أيضاً مع أنظمة سيميائيّة أخرى: في نظام إشارات المرور تُصَنَّفُ بعض الأشكال المرئيّة وبعض الألوان للتعبير، مثلاً، عن اتّجاهات مكانية.

في لغة طبيعيّة يختار شكل التعبير بعض العناصر الملائمة في مسترسل أو في مادّة كل الأصوات الممكنة ويتكوّن من نظام صوتي، من فهرس معجميّ ومن قواعد نحويّة. وبالرّجوع إلى شكل التعبير قد تتولَّد جواهر مختلفة للتعبير، بحيثُ إنّ الجملة نفسها، مثلاً: قيس يعشق ليلى، مع أنّ شكل التعبير لا يتغيّر، فهي تتجسّد في جوهرين مختلفين بحسب الشخص الذي نطق بها إن كان امرأة أو رجلاً. ومن وجهة نظر قواعد اللغة، فإنّ جواهر التعبير لا تمثّل شيئاً ذا أهميّة - بينما تهمّنا كثيراً الفوارق في الشكل، ويكفي أن نرى كيف أنّ لغة "أ" تعتبر بعض الأصوات مفيدة بينما تتجاهلها لغة "ب"، أو كيف أن المعجم والنحو يختلفان من لغة إلى أخرى. وكما سنرى فيما

يلي، فإنّ الفوارق في الجوهر يُمكن أن تصبح على العكس حاسمة في حالة الترجمة من نصّ إلى نصّ آخر.

وليتركّز اهتمامنا الآن على كون اللّغة تجمع أشكالاً مختلفة للتعبير مع أشكال مختلفة للمضمون. لذا فإنّ مسترسل أو مادّة المضمون هو كلّ ما يُمكن التفكير فيه أو تصنيفه، إلاّ أنّ اللغات (والثقافات) المختلفة تجزّئ هذا المسترسل بطرق أحياناً مختلفة. لهذا السّبب (على سبيل المثال، وكما سنرى ذلك في الفصل الأخير) تجزّئ ثقافات مختلفة مسترسل الألوان بأشكال مختلفة، إلى حدّ أنّه يبدو من المستحيل ترجمة لفظ لون مفهوم في اللغة "أ" إلى لفظ لون خصوصي في اللغة "ب"[3].

وهذا يجعلنا نؤكّد أنّه يتعذّر على نظامَيْن للمضمون أن يبلغ أحدهما الآخر، أي إنهما غير قابلَيْن للقياس، وبالتالي فإنّ الفوارق في تنظيم المضمون تجعل الترجمة نظريّاً مستحيلة. حسب كوين لا يُمكن ترجمة العبارة *neutrinos lack mass* إلى لغة بدائية، ويكفي أن نذكّر كم تصعب ترجمة المتصوّر الذي تعبّر عنه اللغة الألمانية بكلمة *Sensucht*: يبدو أن الثقافة الألمانيّة تملك مفهوماً دقيقاً لعاطفة لا تغطّي مساحتها الدلاليّة إلاّ جزئيّاً مفاهيم كـ *nostalgia* (الحنين) بالإيطالية، أو *Yearning*، أو *Craving For*، أو *Wishfulness* الإنجليزية.

من المؤكّد أنّه يقع أحياناً أن تحيل لفظة في لغةٍ ما على وحدة من المضمون تجهلها اللغات الأخرى، وهذا يعرّض المترجمين إلى مشاكل عصيبة. توجد في عامّية بلدتي عبارة جميلة جدّاً هي

(3) يميّز كروبا (Krupa 1968: p. 56) مثلاً بين لغات مختلفة من حيث البنية والثقافة، مثل لغة الإسكيمو واللغة الروسية، ولغات متقاربة من حيث البنية ومختلفة من حيث الثقافة (مثل التشيكيّة والسلوفاكيّة)، ولغات متقاربة من حيث الثقافة ومختلفة من حيث البنية (المجريّة والسلوفاكيّة)، ولغات متقاربة من حيث البنية والثقافة (الروسيّة والأوكرانيّة).

scarnebiè، أو *scarnebbiare*، تشير إلى ظاهرة جويّة ليست ضباباً ولا ملاّحاً كما أنها ليست مطراً، بل هي نوع من الرذاذ الكثيف، الذي يجعل الرؤية معتّمة ويجلّد وجه المارّ خاصّة إذا كان يركب درّاجة هوائية. لا توجد لفظة في الإيطالية تترجم هذا المتصوّر ترجمة ناجعة أو تعطي فكرة واضحة عن التجربة الموافقة لها، بحيث يمكن القول مع الشاعر إنّه " لا يدركها إلاّ من جرّبها".

لا توجد طريقة لترجمة الكلمة الفرنسيّة *bois* (خشب، حطب، غابة، ...) ترجمة مؤكّدة. تُمكن ترجمتها بالإنجليزيّة *Wood* (الذي يوافق في الإيطالية سواء *legno* أو *bosco*)، أو *Timber* (وهو خشب للبناء ولكن ليس خشب الشيء المصنوع، مثل خزانة - تستعمل اللهجة البيومنطيّة عبارة *bosc* بالمعنى الذي تؤدّيه عبارة *Timber*، ولكنّ الإيطالية تسمّي *legno* سواء ما هو *Timber* أو *Wood*، حتّى وإن أمكننا أن نستعمل بالنسبة إلى *Timber* عبارة *legname*)، بل وحتّى *woods*، مثل ما نجد في العبارة *A Walk in The Woods*. في اللّغة الألمانيّة يُمكن أن توافق اللّفظة الفرنسيّة *bois* لفظتيْ *Holz* أو *Wald* (الغابة الصغيرة تُدعى *kleine Wald*)، ولكنّ *Wald* في الألمانية توافق سواء *Forest*، أو *foresta*، أو *forêt* (انظر: Hjelmslev 1943, §13). ولا تتوقّف الفوارق عند هذا الحدّ، لأنّه بالنسبة إلى الغاب الكثيف جدّاً، على منوال الغابات الاستوائيّة، قد تستعمل اللغة الفرنسيّة لفظة *selve*، بينما اللفظة الإيطاليّة *selva* يُمكن استعمالها (وأرجع في هذا إلى المعاجم) حتّى بالنسبة إلى "غابة ممتدّة مع نبت حراج كثيف" (وهذا ما نجد عند دانتي (Dante)، وأيضا عند باسكولي (Pascoli) الذي يرى selva في ضواحي عن سان مارينو). لذا، وعلى الأقلّ بالنسبة إلى النبات، تبدو هذه الأنظمة اللغويّة غير قابلة للقياس بصفة متبادلة.

ومع ذلك فإنّ اللاقياسيّة لا تعني اللامقارنة، وما يدلّ على ذلك

هو إمكانيّة مقارنة الأنظمة الإيطالية والفرنسيّة والألمانيّة والإنجليزية (والعربيّة)، وإلاّ لما أمكننا أن نصنع الجدول التالي في الرسم 2:

Tree	Baum	arbre	albero	شجرة
Timber	Holz	bois	legno	حطب
Wood			bosco	أجمة
Forest	Wald	forêt	foresta	غابة

الرّسم 2

وعلى أساس رسوم من هذا النوع بإمكاننا أن نقرّر، أمام نصّ يقول إنّ النهر يحمل خشباً صالحاً للصناعة، أنّه من الأنسب أن نستعمل لفظة *Timber* بدلاً من *Wood*، أو أنّ عبارة *armoire en bois* تعني خزانة من الخشب وليس خزانة في الغابة. ويمكننا قول أنّ لفظة *Spirit* الإنجليزيّة تغطّي المساحتيْن الدلاليّتيْن اللّتين تعبّر عنهما في اللّغة الألمانيّة اللّفظتان *Spiritus* و *Geist*، ونفهم لماذا ارتكب ألتافيستا ذلك الخطأ لأنّه غير قادر على التعرّف إلى السّياق، وعلى مقارنة مساحات دلاليّة في لغات مختلفة.

لدينا في الإيطالية لفظة واحدة (*nipote*) لتأدية معنى الكلمات الثلاث الإنجليزيّة *Nephew, Niece* و *Grandchild*. وإذا اعتبرنا من ناحية أخرى أنّ ضمائر الملكيّة في الإنجليزيّة (My, Her,...) يتبع جنس المالك، وليس جنس الشيء المملوك مثلما هو الحال في الإيطالية، فها إنّنا نجد بعض الصّعوبات في ترجمة الجملة: *John visita ogni giorno sua sorella Ann per vedere suo nipote Sam*.

التّرجمات الممكنة في الإنجليزيّة أربع:

1. John Visits Every Day His Sister Ann to See His Nephew Sam.

2. John Visits Every Day his sister Ann to See Her Nephew Sam.
3. John Visits Every Day his sister Ann to See Her Grandchild Sam.
4. John Visits Every Day his sister Ann to See His Grandchild Sam.

كيف يُمكن نقل الجملة الإيطاليّة إلى الإنجليزيّة إذا جزّأت اللّغتان مسترسل المضمون بطرق على هذا القدر من الاختلاف؟

يبدو فعلاً أنّه حيث يميّز الإنجليز ثلاث وحدات من المضمون، لا يميّز الإيطاليّون إلاّ وحدة واحدة، أي *nipote*، كما لو أنّ اللّغتيْن تقابلان، بصفة غير قابلة للقياس، فضاء دلاليّاً واحداً (في الإيطاليّة) مع ثلاثة (في الإنجليزيّة):

الإيطالية	الإنجليزية
Nipote	Nephew
	Niece
	Grandchild

الرّسم 3

الآن، صحيح أنّ اللّغة الإيطاليّة تعبّر بواسطة كلمة واحدة عن مضامين ثلاث كلمات إنجليزيّة، ولكن *Nephew, Niece, Grandchild* و*Nipote* ليست وحدات مضمون. إنّها ألفاظ لغويّة تحيل على وحدات مضمون ويحدث أنّ الإنجليز والإيطاليّين على السّواء يتعرّفون فيها إلى ثلاث وحدات مضمون، إلاّ أنّ الإيطاليّين يمثلونها كلّها بواسطة اللّفظ نفسه. ليس الإيطاليّون من السذاجة أو من البدائيّة بحيث لا يفقهون الفارق بين ابن الابن/ بنت الابن وابن الأخ/ بنت الأخ. إنّهم يعرفون ذلك جيّداً، والدليل على ذلك أنّهم يؤسّسون على فوارق من هذا النّوع قوانين مضبوطة للوراثة.

هذا يعني أنّ عمود المضمون في الرّسم 4 يحيل على شيء

يعرف الإنجليز والإيطاليّون جيّداً كيف يتصوّرونه وكيف يعبّرون عنه من خلال تعريفات، أو شروح أو أمثلة، إلاّ أنّ الإيطاليّين يملكون كلمة واحدة للتعبير عن وحدات مضمون مختلفة، وتبعاً لهذا قد يتعرّضون لصعوبات أكثر في رفع اللّبس عن بعض الأقوال، إن كانت تلك الأقوال خارجة عن سياق ملائم.

ألفاظ إنجليزيّة	مضمون	ألفاظ إيطاليّة
Nephew	ابن الأخ أو الأخت	*Nipote*
Niece	بنت الأخ أو الأخت	
Grandchild	ابن الابن أو بنت الابن	

الرّسم 4

بل وأكثر. بما أنّه توجد أنظمة قرابة مختلفة بحسب الثقافات، فإنّ الإنجليز أيضاً يمكن أن يبدوا بدائيّين جدّاً مقارنة بلغات تجزّئ هذه العلاقات تجزئة أكثر دقّة بكثير، كما يظهر من الرّسم 5:

ألفاظ إنجليزيّة	مضمون	ألفاظ اللغة X
Nephew *Niece*	ابن الأخ	لفظ أ
	ابن الأخت	لفظ ب
	بنت الأخ	لفظ ت
	بنت الأخت	لفظ ث
Grandchild	ابن/ بنت الابن	لفظ ج
	ابن/ بنت البنت	لفظ ح

الرّسم 5

لذا يتعيّن على المترجم الذي ينقل نصّاً إنجليزيّاً إلى اللغة X أن يقوم بجملة من الافتراضات بخصوص المعنى الذي يكتسبه مثلاً لفظ *Granchild* في سياق معيّن، وأن يقرّر ترجمته باللّفظ ج أو باللّفظ ح.

تكلّمنا عن السّياق. وبالفعل، لا يحدث أبداً لمترجم أن ينقل كلمة *nipote* خارجة عن كلّ سياق. هذا يحدث على أقصى تقدير لمن يؤلّف معجماً (أو لشخص متمكّن من لغتيْن أسأله أن يُساعدني لمعرفة كيف تُقال تلك الكلمة في لغة أخرى)، ولكنّ هؤلاء، كما سبق أن رأينا، لا يترجمون، بل يوفّرون تعليمات صالحة لترجمة ذلك اللّفظ حسب السياق. أمّا المترجم فهو ينقل دائماً نصوصاً ، أي أقوالاً كُتبت في سياق لغويّ أو نُطقت في ظروف معيّنة.

وتبعاً لهذا، فإنّه يتعيّن على المترجم الإنجليزي للجملة الإيطاليّة أن يعرف، أو أن يفترض بطريقة من الطرق، إن كان الحديث يتعلّق بـ(1) شخص يُدعى جون (John) أنجبت أخته آنْ (Ann) ابناً هو ابن أخت جون؛ (2) شخص يُدعى جون له أخت اسمها آنْ، متزوّجة بشخص يُدعى بيلّ (Bill)، تعتبر نسيبها (وليس ابن نسيب) ابنَ أخت بيلّ؛ (3) شخص يُدعى جون له أخت اسمها آنْ أنجبت ابناً أنجبَ بدوره ابناً اسمه سام (Sam)؛ (4) شخص يُدعى جون له أخت اسمها آنْ تستضيف حفيدَ جون.

2.2. الترجمة تتعلّق بعوالم ممكنة

إنّ الجملة التي نحن بصدد دراستها هي نصّ، ولفهم نصّ ما - وبالأحرى لترجمته - ينبغي علينا أن نقوم بافتراض حول العالم الممكن الذي يريد تمثيله. هذا يعني أنّ الترجمة، في غياب إشارات مناسبة، تعتمد على فرضيّات، ولا يُمكن المترجم أن يُقدم على نقل نصّ من لغة إلى لغة أخرى إلاّ إذا أعدَّ فرضيّة تبدو مقبولة. أي إنّه،

إزاء عرض متكامل للمضمون الذي يوفّره مدخلٌ في المعجم (إضافة إلى معرفة موسوعيّة معقولة)، ينبغي على المترجم أن يختار المفهوم أو المعنى الأكثر احتمالاً ومعقوليّة وتناسباً مع ذلك السّياق ومع ذلك العالم المُمكن[4].

وجد ألتافيستا نفسه (ومن المحتمل أنّه مزوّد بعدَّة معاجم) مضطرّاً إلى تحديد مرادفات داخل النصّ (وداخل نصّ معقّد بصفة خاصّة، حيث العالِمَ بالكتاب المقدّس غير متأكد هو أيضاً إن كانت عبارة *The Spirit of God* في ترجمة كينغ جيمس (King James) تعني فعلاً الأصل العبريّ). من الناحية اللغويّة والثقافيّة، النصّ غابة حيث يمنح أحيانا أحد السكان الأصليين لأوّل مرّة معنى للألفاظ التي يستعملها، ويُمكن أن لا يتناسب هذا المعنى مع المعنى الذي تتّخذه الألفاظ نفسها في سياق آخر. ماذا تعني في الواقع، في نصّ كينغ جايمس، كلمة *Void*؟ هل تعني أرضاً فارغة ومحفورة في داخلها أو خالية من كلّ شيء حيّ على سطحها؟

إنّنا ننسبُ إلى الكلمات معاني بقدر ما حدّد لها مؤلّفو المعاجم من تعريفات مقبولة. إلاّ أنّ هذه التعريفات تتعلّق **بمعانيَ** كثيرة محتملة منسوبة إلى لفظ **قبل** إقحامه في سياق وقبل أن يتحدّث عن عالم. ما هو المعنى الذي تكتسبه **فعلاً** الكلمات عندما يقع إقحامها في نصّ؟ ومهما عرض علينا المعجم من اختيارات سياقيّة بالنسبة إلى عبارتيْ *Face* و*Deep*، كيف يمكن أن يكون لقاع البحر أو لأعماق المحيط وجه، أو جانب، أو سطح؟ لماذا أخطأ ألتافيستا عندما ترجم *Face* بـ *cara*؟ في أيّ عالم مُمكن يكون للأعماق سطح ولكن لا يكون لها وجه أو رأس؟

---

(4) انظر في هذا الخصوص مينين (Menin 1996, § 11, 2.4).

هذا لأنه عَجِزَ عن معرفةِ أن نص سفر التكوين لا يتعلق بـ "بدء" إله بل ببدء الكون، وتبيّن أن ألتافيستا عاجز عن القيام بفرضيات في شأن نوع العالم الذي إليه يحيل النص الأصلي.

عندما بدأتُ أشتغل عند دار نشر وقعت بين يدي ترجمة من الإنجليزيّة لم يتسنَّ لي مقابلتها بالنصّ الأصلي لأنّه بقي عند المترجم. بدأتُ مع ذلك في القراءة لأتحقّق من "سلاسة" الإيطالية. كان الكتاب يقصّ تاريخ الأبحاث الأولى عن القنبلة النوويّة، وفي إحدى الصفحات يقول: إنّ العلماء، المجتمعين في مكان ما، بدأوا أشغالهم بالقيام بـ" سباق قاطرات". بدا لي غريباً أن يضيع أشخاص مهتمّون باكتشاف أسرار الذرّة وقتهم في ألعاب بتلك التفاهة. لذا لجأت إلى معرفتي بالعالم، واستنتجتُ أنّ أولئك العلماء كانوا لا بُدَّ مشتغلين بشيء آخر. عند ذلك الحدّ لا أدري إن كانت خطرت على بالي عبارة إنجليزيّة أعرفها، أو أنّني قُمت بعمليّة غريبة: حاولتُ أن أترجم قدر المستطاع العبارة الإيطاليّة إلى الإنجليزيّة، فأدركت على الفور أنّ أولئك العلماء كانوا يقومون بـ *Training Courses*، أي بدروس تأهيلية، وهذا أكثر معقوليّة وأقلّ ضرراً بجيوب المواطنين الأمريكيّين. بطبيعة الحال، عندما حصلتُ على النصّ الأصلي، وجدتُ أنّ الأمر كما تصوّرته، وفعلتُ اللازم لكي لا يحصل المترجم على أجر عمله القذر.

ومرّة أخرى، أثناء ترجمة كتاب في علم النفس، وجدتُ أنّه خلال تجربة تمكّنت النّحلة (*Ape*) من أخذ الموزة الموضوعة خارج القفص مستعينة بعصا. كان ردّ فعلي الأوّل من باب معرفتي بالكون: لا يُمكن النّحلة أن تُمسك بالموز. وردّ فعلي الثاني كان من وجهة نظر لغويّة: من الواضح أنّ النصّ الأصلي يتحدّث عن *Ape*، أي عن قرد كبير، ومعرفتي بالكون (تبرّرها المعارف الموسوعيّة التي أعود إليها) تقول لي إنّ القردة تُمسك بالموز وتأكله.

وهذا لا يعني فقط أن ترجمةً ما، مهما أخطأت، يُمكن أن توحي بالنصّ الذي تزعم أنّها ترجمته؛ بل يعني أيضا أنّه بإمكان مؤوّل ذكيّ أن يستنتج من ترجمة نصّ مجهول الأصل - ترجمة بطبيعة الحال خاطئة - ماذا على الأرجح يقول ذلك النصّ حقيقة.

لماذا؟ لأنّه في حالة سباق القطارات والنّحل قمتُ ببعض الاستدلالات بخصوص العوالم الممكنة التي يتحدّث عنها النصّان - والتي يُفترض أن تكون قريبة أو مماثلة للعالم الذي نعيش فيه - وحاولتُ أن أتصوّر سلوك علماء الذرة وسلوك النّحل. وعلى إثر القيام ببعض الاستدلالات المعقولة، مكّنتني معاينة وجيزة للمعجم الإنجليزي من اختيار الفرضيّة الأقرب للمعقول.

كلّ نصّ (حتّى أبسط الجُمل كـ جميل يحبّ بثينة) يصف أو يفترض **عالماً ممكناً** - عالماً فيه، بالرّجوع إلى المثال السابق، ذكَرٌ اسمه جميل، وأنثى اسمها بثينة، وحيث جميل يشعر بعاطفة حبّ نحو بثينة، بينما ليس محدّداً إنّ كانت بثينة تبادله تلك المشاعر. ولا يذهب بنا الظنّ إلى أنّ الإشارة إلى هذه العوالم المُمكنة صالحة فقط بالنسبة إلى الأعمال السّرديّة. بل إنّنا نرجع إليها لفهم أيّ خطاب متأتٍّ من الغير في محاولة فهم ماذا يريد أن يقول، ومثال *nipote* بيّن لنا ذلك. بعد طول معاشرة لصديق يعيش حبّاً يائساً ويحلم دائماً إلى حدّ الاستحواذ بعودة حبيبته التي هجرته (وأنا لا أعرف حتّى إذا كانت تلك الحبيبة كائناً واقعيّاً أو حلماً ولّدته مخيّلته)، في اليوم الذي يطلبني بالهاتف ليخبرني بصوت متهدّج من تأثير العاطفة " لقد عادت أخيراً إليّ ! " ، فإنّني سأحاول أن أعيد بناء العالم المُمكن المتكوّن من ذكريات ومن خيالات المُخاطب، وسأكون قادراً على فهم أنّ التي عادت هي بالفعل حبيبته (وسأكون فظّاً وعديم المشاعر لو سألته من هي التي يتحدّث عنها).

لا توجد طريقة صائبة لترجمة الكلمة اللاتينيّة *mus* إلى الإنجليزيّة. تغطّي عبارة *mus* اللاّتينيّة كامل الفضاء الدلاليّ الذي تجزّئه اللّغة الإنجليزيّة إلى وحدتيْن، مسندة إلى الأولى كلمة *Mouse* وإلى الثانية كلمة - *Rat* ونجد الشيء نفسه في الفرنسيّة، والإسبانيّة والألمانيّة، مع هذه المقابلات : *souris/rat, ratón/rata, Maus/ Ratte*، وحتّى الإيطاليّة تقابل بين *topo* و *ratto*، إلاّ أنّه في الاستعمال العادي يُستخدم *topo* (فأر) حتّى للإشارة إلى *ratto* (جرذ)، وعلى أكثر تقدير يُقال بالنسبة إلى *ratto* إنّه *topone* (فأر كبير) أو *topaccio*، وبالعامية *pantegana*، بينما تُستعمل كلمة *ratto* فقط في السياق التقني (أي أنّنا بصفة ما لا نزال متشبّثين باللاتينيّة *mus*).

ولا يوجد شكّ أنّنا في إيطاليا أيضاً نميّز بين الفأر الصغير الذي يعيش في مخزن الحبوب أو في القبو، والجرذ الكثيف الوبر الذي يحمل معه أمراضاً رهيبة. ولكنّنا سنرى كيف أنّ طريقة الاستعمال يُمكن أن تؤثّر في دقّة الترجمة. في ترجمته لرواية ألبير كامو (Albert Camus)، **الطّاعون**، (*La peste*) طبعة (Bompiani)، يقول بنيامينو دالفابرو (Beniamino Dal Fabbro) إنّ الدكتور ريو وجد ذات صباح، على سلّم المنزل، "un sorcio morto" (فأراً ميّتاً). كلمة *sorcio* لطيفة، وهي مرادف لعبارة *topo*. لعلّ المترجم اختار *sorcio* لقربها الاشتقاقي من كلمة *souris* الفرنسيّة، ولكن - إذا اعتبرنا السياق - فإن الحيوانات التي ظهرت في وهران، والتي جلبت الطاعون، هي من دون شكّ جرذان رهيبة. وأيّ قارئ إيطالي ذي كفاية فوق ـ لغويّة متواضعة (من نوع موسوعيّ)، يحاول أن يتصوّر العالم المُمكن الذي تمثّله الرواية، يراوده الشكّ في أنّ المترجم أخطأ في الدقّة. وبالفعل، لو رجعنا إلى النصّ الأصلي لرأينا أنّ كامو

يتحدّث عن *rats*. وإن خشي دالفابرو أن يستعمل لفظة *ratto* لأنّه اعتبرها لفظة تقنية جدّاً، فقد كان بإمكانه على الأقلّ أن يشير إلى أنّها ليست فئراناً صغيرة وديعة.

وتبعاً لهذا، فإنّ الأنظمة اللّغويّة قابلة للمقارنة ومواضع اللّبس المحتملة يُمكن أن تحلّ عندما نترجم نصوصاً، في ضوء السّياقات، وبالرّجوع إلى العالم الذي يتحدّث عنه ذلك النصّ.

3.2. النصّوص باعتبارها جواهر

ما هي طبيعة النصّ وبحسب أيّ معنى ينبغي اعتباره بطريقة مختلفاً عن نظام لغويّ؟

لقد رأينا في الرّسم 1 كيف أنّ لغةً، وبصفة عامّة أيّ نظام سيميائيّ، تختار من مسترسل مادي شكل العبارة وشكل المضمون، على أساسه يُمكن إنتاج جواهر، أي عبارات ماديّة مثل السطور التي أنا بصدد كتابتها، تمرّر جوهر المضمون - بعبارة بسيطة، ما "تتحدّث" عنه تلك العبارة.

إلاّ أنّه يُمكن أن ينشأ الكثير من اللّبس من كوننا (وأعتبر نفسي من أوائل المسؤولين عن ذلك) لشرح المتصوّرات الهلمسليفيّة، وإذاً، لأسباب توضيحيّة تعليميّة، صنعنا الرّسم 1.

الحال هو أنّ ذلك الرّسم يبيّن من دون شكّ الفارق بين مختلف المتصوّرات من شكل، وجوهر ومسترسل أو مادّة، ولكنّه يوحي أن الأمر يتعلّق بتصنيف متناسق، بينما هوَ غير ذلك. لنأخذ مادّة صوتيّة، تجزّئها لغتان أ و ب بطريقة مختلفة فتنتج شكليْن مختلفيْن للعبارة. وتتعالق تركيبة من عناصر شكل العبارة مع تركيبة من عناصر شكل المضمون. ولكنّ هذه إمكانيّة مجرّدة تتوفّر في كلّ

لغة، وهي تتعلّق ببنية النظام اللّغويّ. وبعد أن يكون ارتسم شكل العبارة وشكل المضمون، فإنّ المادّة أو المسترسل، باعتباره إمكانيّة سابقة عديمة الشكل، بات له شكل، والجواهر لم تُنتج بعد. لذا، على مستوى النظام، عندما يتكلّم اللّغويّ مثلاً عن بنية اللغة الإيطاليّة أو الألمانيّة، فإنّه يعتبر فقط العلاقات بين الأشكال[5].

وعندما نستغلّ الإمكانيّات المتاحة من طرف نظام لغويّ لإنتاج رسالة (صوتيّة أو خطيّة) فإنّ ما يعنينا ليس النظام، بل العمليّة التي أدّت إلى إنتاج **نصّ**[6].

يخبرنا شكل العبارة عن أصوات تلك اللّغة، وصرفها ومعجمها ونحوها. أمّا بالنسبة إلى شكل المضمون فقد شاهدنا أنّ كلّ ثقافة تجزّئ من مسترسل المضمون أشكالاً (نعجة/عنزة، حصان/فرس، إلى آخره) ولكنّ جوهر المضمون يتحقّق باعتباره **المعنى الذي** يكتسبه عنصر ما من شكل المضمون في عمليّة الخطاب. ولا يتحدّد إلاّ في عمليّة الخطاب أنّ عبارة حصان (*cavallo*) تحيل، سياقيّاً، على ذلك الشكل من المضمون الذي يقابله بحيوانات أخرى، وليس بفِلْق السروال (*cavallo dei pantaloni*) في لغة الخيّاطين، أو بالحزام أو بالطيّة. إزاء هاتيْن الجملتيْن: *Ma io avevo chiesto la romanza di un altro tenore* و *Ma io volevo una risposta di un altro tenore*، فإنّ السّياق هو الذي يرفع اللّبس عن عبارة *tenore*، ليُنتج خطابيْن مختلفيْن في المعنى ينبغي ترجمتهما بعبارتيْن مختلفتيْن: (Tenore

(5) النصّ يهمّ اللّغوي "باعتباره مصدر شهادات عن بنية اللغة، وليس عن المعلومات المضمنّة في الرّسالة" (Lotman 1964, tr. it.: p. 87).

(6) يُمكن تعويض الثنائيّة نظام/ نصّ بالثنائيّة السوسوريّة لغة/ كلمة ولا يغيّر ذلك شيئاً.

في الجملة الأولى تعني صادح، وفي الجملة الثانية تعني فحوى).

وبالتالي لدينا في نصّ ما ـ الذي هو **جوهر** مُنجز ـ **تعبير خطيّ** (هو ما يصلنا من خلال القراءة أو السّمع) و **المعنى** أو المعاني المضمّنة في ذلك النصّ[7]. وعندما أجد نفسي أُأَوّل **تعبيراً خطيّاً** فإنّني ألجأ إلى كلّ معارفي اللّغويّة، بينما تقع عمليّة أكثر تعقيداً بكثير عندما أحاول أن أفهم معنى ما قيل لي.

في خطوة أولى أحاول أن أفهم المعنى الحرفي، إن لم يكن فيه لبس، وأن أربطه إن لزم الأمر بعوالم ممكنة: وهكذا لو قرأتُ أنّ بياض الثلج أكلت تفّاحة فإنّني أعرف أنّ شخصاً من جنس الإناث قضم، ومضغ بتأنّ وابتلع شيئاً فشيئاً ثمرة شكلها كذا وكذا، وأقوم بفرضيّة حول العالم الممكن الذي وقع فيه ذلك المشهد. هل هو العالم الذي أعيش فيه والذي يُقال فيه " إنّ تفاحة في اليوم تبعد عنك الطبيب"، أو هو عالم خرافيّ قد يقع فيه من يأكل التفاحة ضحيّة سحر؟ وإن حسمتُ لصالح المعنى الثاني فمن الواضح أنّني لجأت إلى كفايات موسوعيّة، توجد فيها أيضاً من بين الأشياء الأخرى كفايات من نوع أدبي، وإلى سيناريوهات تناصيّة (في الخرافات يقع في العادة أن. . .). بطبيعة الحال سأواصل استكشاف **التعبير الخطّي** لأعرف أكثر بياض الثلج هذه وعن المكان والزمان اللذين تدور فيهما الأحداث.

ولكن لنلاحظ أنّني لو قرأتُ أنّ بياض الثلج أكلت ورقة الشجرة، فإنّني سألجأ ربّما إلى مجموعة أخرى من المعارف الموسوعيّة بما أنّه يقع في النّادر أن يأكل الكائن البشري أوراق

(7) انظر في هذا الخصوص الرّسم 2 الذي عرضته وشرحته في إيكو (1975).

الأشجار: وسأشرع من هنا في بناء جملة من الفرضيّات، أتحقّق منها خلال القراءة لمعرفة إن كان بياض الثلج اسم عَناق، أو أنّني - كما يبدو على الأرجح - سأصل إلى قائمة من العبارات الاصطلاحيّة، وسأفهم أنّ "أكل ورق الشجرة" هي عبارة مثليّة لها معنى مختلف عن المعنى الحرفي.

وسأتساءل كذلك، عند كلّ مرحلة من القراءة، عمّا تتحدّث جملة أو فصل بأكمله (وسأتساءل إذاً ما هو موضوع الخطاب). إضافة إلى أنّني عند كلّ خطوة سأحاول معرفة التشاكلات الدلاليّة[8] أي مستويات معنى متجانسة. مثلاً، أمام هاتين الجملتين: "الفارس غير راض عن الحصان (Cavallo) و "الخياط غير راضٍ عن فِلْق السروال (Carvallo)"، لا أستطيع أن أفهم أن Cavallo في الجملة الأولى حيوان وفي الثانية قطعة من السروال، إلاّ بتشخيص التشاكل المتجانس (أي مستويات معنى متجانسة في حالة الجملتين عن الثلج الأبيض سأختار إما تشاركاً إنسانياً أو تشاركاً نباتياً).

ثمّ إنّنا ننشّط سيناريوهات شائعة بحيث لو قرأتُ أنّ لويجي ركب القطار إلى روما فإنّني أفهم ضمنيّاً أنّه ذهب إلى محطّة القطار، وأنّه اقتنى تذكرة، إلى غير ذلك، وبهذه الطريقة فحسب أفهم بعد ذلك من دون أن أفاجَأ إن وجدتُ في النصّ جملة لاحقة تقول إنّ لويجي اضطرّ إلى دفع غرامة لأنّ المراقب وجده من دون تذكرة.

عند هذا الحدّ بإمكاني، انطلاقاً من **الحبكة**، أن أعيد تركيب **الحكاية**. الحكاية هي التسلسل الزمني للأحداث، إلاّ أنّ النصّ يُمكن أن "يركّبها" بحسب حبكة مختلفة: عدتُ إلى المنزل لأنّها أمطرت

---

(8) انظر غريماس (Greimas) (1966) وإيكو (1979: p. 5).

وبما أنّها أمطرت عدتُ إلى المنزل هما **تعبيران خطّيان** يقصّان الحكاية نفسها (خرجتُ ولم يكن هناك مطر، ثمّ أخذت تمطر، فعدتُ إلى المنزل) من خلال حبكتيْن مختلفتيْن. بطبيعة الحال لا الحكاية ولا الحبكة مسائل لغويّة، هما بنيتان يُمكن تحقيقهما في نظام سيميائي آخر، بمعنى أنّه يُمكن أن نروي حكاية الأوديسّا نفسها، بالحبكة نفسها، ليس فقط من خلال شرح لغوي، بل وأيضاً من خلال فيلم أو حتّى من خلال رسوم متحركة. وفي حالة التخليص يُمكن الحفاظ على الحكاية وتغيير الحبكة: مثلاً، أن نقصّ أحداث الأوديسّا انطلاقاً من الأحداث التي يرويها أوليس في القصيدة على مسامع الفياسيّين.

وكما تبيّن في المثاليْن السابقيْن عن العودة إلى المنزل لأنّها أمطرت، فإنّ الحكاية والحبكة لا توجدان فحسب في النصّوص السرديّة بوجه خاصّ. في قصيدة *A Silvia* لجياكومو ليوباردي (Giacomo Leopardi) توجد حكاية (كانت هناك فتاة، تقطن تجاه الشاعر، كان الشاعر يحبّها، ماتت، ويذكرها الشاعر بحنين العاشق) وتوجد حبكة (يظهر الشاعر متذكِّراً في بداية المشهد، وقد ماتت الفتاة، فيعيد إحياءها في التذكُّر شيئاً فشيئاً). والأهميّة التي تكمن في احترام الحبكة أثناء الترجمة تتجلّى من كون أنّه لا يُمكن أن توجد ترجمة مناسبة لقصيدة .إلى سيلفيا إن لم تُحترم، إلى جانب الحكاية، الحبكة أيضاً. والترجمة التي تغيّر من نسف الحبكة ستكون من قبيل التلخيص الذي يُعدّه التلميذ ليوم الامتحان، وستُفقِد معنى ذاك التذكُّر المعذِّب.

ولأنّني بالفعل أعيد تركيب الحكاية انطلاقاً من الحبكة، كلّما تقدّمتُ في القراءة، أحوِّلُ فقرات نصيّة طويلة إلى جُملٍ توجزها؛ عندما أصل مثلاً إلى منتصف القراءة بإمكاني أن أختصر ما قرأته في

قول إنّ " بياض الثلج أميرة شابّة وجميلة أثارت الحسد في زوجة أبيها، فأمرت هذه الأخيرة أحد الصيّادين بحملها إلى الغابة وقتلها". ولكنّني في مرحلة متقدّمة أكثر من القراءة بإمكاني أن أتوقف عند جملة إضافية" أميرة مضطَهدة تجد ملاذاً عند سبعة أقزام". وسيكون هذا التحصيل للجمل والجمل الإضافية (وسنتعرّض إلى هذا من بعد) هو الذي سيسمح لي بقول ما هي القصّة "العميقة" التي يرويها النصّ، وما هي على عكس الأحداث الجانبيّة أو العرضيّة.

وانطلاقاً من هذا بإمكاني أن أواصل لمعرفة لا فقط الجانب النفساني للشخصيّات، بل أيضاً مساهمتها في ما سُمّي ببُنى فاعلة[9]. عند قراءتي لـ *I promessi sposi*. ، أدرك أنّ شخصيْن هما رانتسو ولوتشيا، مُنع كلاهما من موضوع رغبته، ووجدا نفسيْهما تارة إزاء قوى معارضة وتارة إزاء قوى مساعدة. ولكن، بينما يبقى ثابتاً على مدى الرواية، أن "دون رودريغو" تجسّد صورة **المعارض**، و"فرا كريستوفورو" صورة **المساعد**، فإنّ مسار النصّ هو الذي يسمح لي في منتصف الرواية، متفاجئاً، بتحويل شخصيّة (Innominato) من دور **المعارض** إلى دور **المساعد**، وبالتعجّب من كون " الراهبة"، التي دخلت في المشهد باعتبارها **مساعدة**، أصبحت تمثّل بعد ذلك دور **المعارضة**، بل أتعجّب كيف بقيت صورة "دون أبّونديو" ملتبسة بصفة تثير الشفقة، ولعلّها لذلك تبدو إنسانيّة جدّاً، لأنّها تتأرجح "إناءً فخارياً بين أوانٍ حديدية". ولعلّي في نهاية الرواية أدرك أن الفاعل الحقيقي المهيمن، والذي تمثّله في كلّ مرّة إحدى الشخصيّات، هو **العناية الإلهية التي تجابه شرور** العالم، وضعف الطبيعة البشريّة، ورفسات **التاريخ العمياء**.

(9) انظر غريماس (1966: p. 8 et 1973).

بالإمكان مواصلة تحليل مختلف المستويات النصيّة التي قد تحملني إليها قراءتي. لا وجود لتطوّر زمني من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، لأنّني بينما أحاول فهم موضوع جملة أو فقرة بإمكاني أن أجازف بفرضيّات حول البُنى الكبرى الأيديولوجيّة التي يوظّفها النصّ، وقد يجرّني فهمُ جملة بسيطة ختاميّة إلى ترك فرضيّة تأويليّة ساندت قراءتي إلى ذلك الحين (وهذا ما يقع عادة في الروايات البوليسيّة، التي تراهن على ميْلي كقارئ إلى القيام بتكهّنات خاطئة حول مسار الحادثة وعلى مجازفتي بأحكام أخلاقيّة ونفسانيّة تخصّ شخصيّات الرواية).

وسيتّضح أكثر في الصفحات اللاحقة كيف أنّ الرّهان التأويلي بخصوص مختلف مستويات المعنى، وأيّها يجب تفضيله، شيء أساسيّ بالنسبة إلى قرارات المترجم[(10)]. الحال هو أنّنا نميّز في ذلك **التعبير الخطّي** عدداً من المستويات يجعلنا نعتبرها في مجملها جوهر العبارة.

في الواقع توجد على مستوى العبارة جواهر عديدة[(11)]. ويصلح

---

(10) بالرّجوع إلى جاكوبسون (Jakobson) (1935)، وبصفة عامّة إلى الشكلانيّين الرّوس، يُمكن أن نقول إنّ على المترجم أن يراهن على ما هو **خاصيّة غالبة** في النصّ. غير أنّ مفهوم "غالبة"، الذي عدتُ إليه بالدرس بعد مضيّ زمن، غامض أكثر ممّا يبدو: قد تكون الخاصية الغالبة أحياناً تقنية من التقنيات (مثل البحر والبيت والقافية)، وتارة أخرى تكون الفنّ الذي يمثّل في حقبة ما أنموذج كلّ الفنون الأخرى (الفنون المرئيّة في عصر النهضة)، وتارة أخرى الوظيفة الرئيسة للنصّ (سواء كانت جماليّة أو عاطفيّة أو غير ذلك). لذا لا أعتبر أنّها يُمكن أن تكون متصوّراً حاسماً بالنسبة إلى مسألة الترجمة، بل أعتبرها بالأحرى إيعازاً: "ابحث عمّا هو **خاصيّة غالبة** في هذا النصّ، وعليها ركّز اختيارك ورفضك".

(11) لا أقتصر هنا على الإشارة إلى المتصوّر الهلمسليفي الذي يقول "إنّ الجوهر نفسه يفترض بدوره عدّة جوانب، أو من الأفضل قول عدّة مستويات" (Hjelmslev 1954, tr. it.: p. 229). هذا لأنّ هلمسليف يقتصر على ذكر مستويات ذات طابع فيزيولوجي، فيزيائي أو صوتي وسمعي (تتوقّف على الإدراك الحسّي للمتكلّم). كما نرى، في هذا المقام، وفي ضوء =

تعدّد الجواهر التعبيرية أيضاً لأنظمة غير لغويّة: في التعبير السينمائي ما يهمّ، من دون شكّ، هو الصّور، ولكن يهمّ أيضاً نسق الحركة وسرعتها، والكلام، والضجّة وأنواع أخرى من الأصوات، وفي أحيان كثيرة خطابات مكتوبة (سواء كانت حوارات الأفلام الصامتة، أو الحواشي السينمائيّة أو عناصر خطيّة تظهرها الكاميرا، إذا كان المشهد في مكان تظهر فيه لافتات إعلانية، أو في مكتبة)، بقطع النظر عن قواعد ضبط الصّورة وعن نحو المونتاج[12]. في ضبط الصّورة تكتسي أهميّة جواهرُ يُمكن تسميتها بالخطيّة، التي تُمكّننا من التعرّف إلى مختلف الصّور، وكذلك أيضاً إلى ظواهر لونيّة، وعلاقات بين الفاتح والدّاكن، من دون الحديث عن رموز أيقونيّة محدّدة تسمح لنا بالتعرّف إلى مسيح أو عذراء أو مَلِك.

ما هو، من دون شكّ، أساسيّ في نصّ شفويّ، هو الجوهر اللّغوي الصرف ولكنّه ليس دائماً الأهمّ. في قول أعطني الملح، نعرف أنّها يُمكن أن تعبّر عن الغضب أو الرقّة أو القسوة أو الخجل، بحسب طريقة النُطق، وتجعلنا ننعت ناطقها بالمثقّف أو الجاهل أو المُضحك إذا كانت النّبرة بالعاميّة (وسوف نحصل على هذه المدلولات حتّى إذا كانت الجملة "أعطني الزّيت"). كلّ هذه ظواهر تعتبرها الألسنيّة فوْق- تجزيئيّة، وليست لها علاقة مباشرة بنظام اللغة. فلو أنّني قلتُ "أعطني الملح من فضلك"، فها إنّه تتدخّل عناصر أسلوبيّة (بما في ذلك اللجوء إلى طابع يُريد أن يكون كلاسيكيّاً) وحلول عروضيّة والقافية (ويُمكن أن تتدخّل مؤثّرات صوتيّة-رمزيّة).

= تطوّرات السيميائيّة النصيّة، تؤخذ بعين الاعتبار مستويات أخرى كثيرة خارجة تماماً عن المستوى اللغويّ. حول النقاش بخصوص مختلف مستويات الجوهر انظر دوزي (Dusi 2000: pp. 18 sq.).

(12) انظر ماتز (Metz 1971, tr. it.: p. 164).

وما يدلّ على أنّ البحور الشعريّة خارجة عن النظام اللّغوي هو أنّ بنية بيت ذي أحد عشر مقطعاً يُمكن أن تتجسّد في لغات مختلفة، والمسألة التي تؤرّق المترجمين هي كيف يُمكن الحفاظ على طابع أسلوبي، أو العثور على قافية مماثلة حتّى باستعمال كلمات مختلفة.

لذا، فإنّ لدينا في النصّ الشعريّ جوهراً لغويّاً (متجسّداً في شكل لغويّ) ولكنَّ لدينا أيضاً، على سبيل المثال، جوهراً عروضيّاً (متجسّداً في شكل عروضيّ مثل رسم بيتٍ ذي أحد عشر مقطعاً).

ولكن سبق أن قلنا إنّه يُمكن أن يوجد أيضاً جوهر صوتيّ-رمزيّ (لا يوجد منه شكل مقنّن) وكلّ محاولة، بالرّجوع إلى *A Silvia*، لترجمة المقطع الأوّل من القصيدة ستبوء بالفشل إذا لم ينجح المترجم (وفي العادة لا ينجح) في أن تكون الكلمة الأخيرة من المقطع (*salivi*) جناساً تصحيفيّاً للكلمة (*Silvia*). إلاّ إذا غيّرنا اسم الفتاة: ولكنّنا في هذه الحالة سنخسر السّجع المتواتر للحرف *i*. الذي يربط الأصوات سواء في *Silvia* أو في *salivi* بالبيت *Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi*..

لنقارن بين النصّ الأصلي حيث ميّزتُ بالغليظ حرف i، والترجمة الفرنسيّة لميشال أورسيل (Michel Orcel). (حيث لم أميّز بطبيعة الحال حرف i. عندما يكون له في النّطق صوت مختلف):

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi'
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventù salivi?
Sylvia, te souvient-il encore
Du temps de cette vie mortelle,

Quand la beauté brillait

Dans tes regards rieurs et fugitifs,

Et que tu t'avançais, heureuse et sage,

Au seuil de ta jeunesse?

اضطرّ المترجم إلى ترك العلاقة بين *Silvia/salivi* ولم يكن له بدّ من ذلك. استطاع أن يُظهر في النصّ عدّة حروف i. ولكنّ النسبة بين الأصل والترجمة هي 20 مقابل 10. فضلاً عن أنّنا نجد في نصّ ليوباردي أنّ i. تفرض نفسها على السّمع لأنّها تتكرّر في صلب الكلمة نفسها، بينما في الترجمة الفرنسيّة لا يقع ذلك إلاّ مرّة واحدة. ومن ناحية أخرى، فإنّ المترجم البارع أورسيل قاد معركة بطبيعة الحال يائسة، لأنّ كلمة *Silvia* الإيطاليّة، بمدّها حرف i. الأوّل تمدّد من سحره الرّقيق، بينما *Sylvia* الفرنسيّة (لانعدام المدّ في ذلك النظام اللغويّ تُسقط النبرة حتماً على الحرف الأخير *a*) تحدث مؤثراً فجّاً.

وهذا ما يؤكّد اقتناع الجميع بأنّه في الشّعر تتحكّم العبارة في المضمون. على المضمون، إن جاز القول، أن يتكيّف مع هذا الحاجز التعبيريّ. فالمبدأ في النثر هو: "المضمون يحكم واللفظ يتبع" (*rem tene, verba sequentur*)، والمبدأ في الشّعر هو: "اللفظ يحكم والمضمون يتبع"[(13)] (*verba tene, res sequentur*).

لذا يصحّ أن نتحدّث عن النصّ باعتباره ظاهرة جوهر، ولكنّه يتعيّن علينا أن نميّز في طبقتيْه الاثنتيْن جواهر مختلفة للعبارة وجواهر مختلفة للمضمون، أي أن نميّز في كلتا الطبقتيْن مستويات مختلفة.

---

(13) انظر: علامة الشعر وعلامة النثر (Il segno della poesia e il segno della prosa) في إيكو (1985).

وبما أنّه في النصّ ذي الغاية الجماليّة توجد علاقات دقيقة بين مختلف مستويات العبارة ومختلف مستويات المضمون، فإنّ التحدّي الذي تواجهه الترجمة يكمن في القدرة على تمييز هذه المستويات، وعلى الحفاظ على واحد من دون الآخر (أو عليها جميعها، أو على أيّ منها)، وعلى وضعها في العلاقة نفسها التي وُجدت عليها في النصّ الأصلي (إن أمكن ذلك).

الفصل الثالث

الانعكاسيّة والمؤثّر

لندافع الآن عن ألتافيستا.

لو قرأ أحدهم الصيغة الإيطالية الأخيرة لفقرة **الكتاب المقدّس**، فهل سيذهب به الظنّ إلى أنّها قد تكون ترجمة رديئة لسفر التكوين، وليست ترجمة رديئة **لبينوكيو** مثلاً؟ جوابي هو بالإيجاب. ولو أنّ أحدهم قرأ هذا النصّ من دون أن يكون سمع أبداً قبل ذلك بسفر التكوين، فهل سيتفطّن إلى أنّ الفقرة تصف كيف أنّ الله خلق الكون بطريقة ما (حتّى وإن لم يفهم جيّداً أيّ خليط بشع صنع)؟ أجيب بالإيجاب حتّى عن هذا السؤال الثاني.

لنعط إلى ألتافيستا ما هو لألتافيستا، ولنذكر حالة أخرى تصرّف فيها بصفة مشرّفة. لنعاين الرباعيّة الأولى من *Les chats* لبودلير (Baudelaire):

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leurs mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

وجدتُ ترجمة إنجليزيّة[1] بدت لي مقبولة:

---

(1) انظر: (Roman Jakobson 1987).

Fervent lovers and austere scholars
Love equally, in their ripe season,
Powerful and gentle cats, the pride of the house,
Who like them are sensitive to cold and like them sedentary.

إنّها ترجمة حرفيّة من دون طموح لمعادلة النصّ المصدر، ولكن يُمكن القول أنّ من ينطلق من الإنجليزيّة لإعادة تركيب الأصل الفرنسي، سيتحصّل على شيء هو من الناحيّة الدلاليّة (وليس الجماليّة) معادل تقريباً لنصّ بودلير. الآن، عندما طلبتُ من خدمة الترجمة الآلية ألتافيستا أن تنقل النصّ الإنجليزيّ إلى الفرنسيّة، تحصّلتُ على ما يلي:

Les amoureux ardents et les disciples austères
Aiment également, dans leur saison mûre,
Les chats puissants et doux, la fierté de la maison,
Qui comme eux sont sensibles au froid et les aiment sédentaires.

يجب أن نعترف أنّه من الناحية الدلاليّة وقع الحفاظ على الكثير ممّا هو موجود في النصّ الأصلي. الخطأ الوحيد الحقيقي، في البيت الرّابع، هو الحال Like الذي تُرجم باعتباره فعلاً. من الناحية العروضيّة (وربّما بمحض الصدفة) تمّ الحفاظ على الأقلّ على البيت الأوّل الإسكندريّ (كاملاً) وعلى القافية، مظهراً بهذه الصفة أنّ للنصّ الأصلي وظيفة شعريّة.

بعد أن تسلّيْنا كثيراً بهفوات ألتافيستا، يجب علينا مع ذلك في هذه الحالة أن نقول إنّ النظام يوحي بتعريف جيّد (مستلهم من العقل السليم) لمفهوم الترجمة "المثالية" بين لغتيْن : يكون النصّ ب في اللّغة "باء" ترجمة للنصّ أ في اللغة "ألف" وإذا ما أعدنا ترجمة النص ب إلى اللغة ألف، نحصل على نص A2. له، بطريقة ما، المعنى نفسه الموجود في النصّ أ.

بطبيعة الحال، يتعيّن علينا أن نحدّد ماذا نعني بـ" طريقة ما"، و بـ"المعنى نفسه"، ولكنّ الذي يبدو لي أهمّ الآن هو اعتبار أنّ الترجمة، حتّى إذا أخطأت، تمكّن من الرّجوع **بطريقة ما** إلى النصّ المنطلق. في حالة المثال الأخير الذي ذكرناه (حيث استعملنا في البداية ترجمة بشريّة وبعد ذلك ترجمة آلية) قد لا تخصّ " طريقة ما" قيماً جماليّة ولكن على الأقلّ إمكانيّة التعرّف على "هوية المصدر" : أي بإمكاننا على الأقلّ قول إنّ ترجمة ألتافيستا هي من دون شكّ ترجمة لصيغة إنجليزيّة من تلك القصيدة الفرنسيّة، وليس من غيرها.

عندما نقارن الترجمات بالمعنى الحصري للكلمة بترجمات كثيرة مسمّاة بالبيْنسيميائيّة، فإنّه لا يُمكننا إلاّ أن نعترف أنّ " *L'après midi d'un faune* " لديبوسّي (Debussy) يُعتبر "ترجمة" بيْنسيميائيّة لـ "*Après midi d'un faune*". لملاّرمي (Mallarmé). (ويعتبرها الكثيرون تأويلاً ينسخ بطريقة ما الحالة النفسيّة التي يريد النصّ الشعريّ خلقها)، ولكن، لو انطلقنا من النصّ الموسيقي للحصول من جديد على النصّ الشعري (ونفترض أنّه مجهول)، فإنّنا لن نُفلِح. وحتّى من دون أن نكون تفكيكيّين فإنّه لا يُمكننا أن ننفي حقّ أحدهم في فهم النغمات المتكاسلة والمتثنيّة والمثيرة لمعزوفة ديبوسّي الموسيقيّة على أنّها ترجمة بيْنسيميائيّة لقصيدة بودلير " *Les chats* ".

1.3. الانعكاسيّة المثاليّة

شاهدنا في فترة غير بعيدة شريط تلفازٍ مُستوحى من كتاب **الفؤاد** (*Cuore*) لدي أميتشيس (De amicis). من يعرف الكتاب وجدَ بعض الشخصيّات التي أضحت مَثَليّة، كفرانتي أو دي روسّي أو غارّوني، ووجدَ في نهاية الأمر مناخ مدرسة ابتدائيّة في تورينو ما بعد

الوحدة الإيطالية. ولكنّه تفطّن أيضاً إلى أنّ السيناريو بالنسبة إلى بعض الشخصيّات تغيّر ليعمّق قصّة المعلّمة الشابّة ذات القلم الأحمر ويطوِّرها، ويبتدع علاقة خاصّة بينها وبين المعلّم - إلى غير ذلك. ولا يوجد شكّ في أنّ من شاهد الشريط، حتّى وإن وصل دائماً بعد ظهور العناوين، كان بإمكانه أن يفهم أنّ الشريط مستمدّ من كتاب *Cuore*. ولعلّ أحدهم استاء كثيراً من الخيانة، بينما رأى آخرون أنّ التغييرات تصلح لفهم الرّوح الحقيقيّة التي تحرّك الكتاب - ولكنّني لا أريد أن أدخل في مثل هذه الاعتبارات.

المسألة التي أثيرها هي الآتية: هل يُمكن أحداً مثل بيار مينارد (Pierre Ménard) متأثّر ببورخس، ولا يعرف كتاب دي أميتشيس، أن يعيد كتابته بصفة تكاد تكون مماثلة انطلاقاً من الشريط التلفازي؟ أشكّ كثيرا في ذلك.

لنأخذ الآن الجملة الأولى من رواية *Cuore*:

Oggi primo giorno di scuola. Passarono come un sogno quei tre mesi di vacanza in campagna!

لننظر الآن كيف تُرجِمت في طبعة فرنسيّة حديثة *Le livre cœur*:

Aujourd'hui c'est la rentrée. Les trois mois de vacance à la campagne ont passé comme dans un rêve!

الآن، ودائماً بروح ميناردية، سأجرّب ترجمة النصّ الفرنسي إلى الإيطاليّة، محاولاً نسيان البداية الحقيقيّة لكتاب *Cuore*. وأؤكّد أنّني اشتغلتُ من دون أن يكون النصّ تحت نظري، قبل أن أعيد قراءته ونسخه في الفقرة السّابقة - وبعد هذا كلّه فإنّها ليست بداية تبقى محفورة في الذاكرة مثل *Quel ramo del lago di Como*. أو *La donzelletta vien dalla campagna*.. بالرّجوع إلى المعجم بوش

إيطالي- فرنسي، وبالاعتماد على ترجمة حرفيّة، تحصّلتُ على ما يلي:

Oggi è il rientro a scuola. I tre mesi di vacanza in campagna sono passati come in un sogno!

كما نرى، لا تُعطي ترجمتي من الفرنسيّة نتيجة مماثلة تماماً للنصّ الأصلي، ولكنّها تسمح بالتعرّف عليه. ماذا ينقص؟ البداية بجملة اسميّة، واستخدام الماضي البعيد (*passarono*) في مستهلّ الجملة الثانية الذي يصلح من دون شكّ لتأريخ النصّ، والإلحاح أكثر على الثلاثة أشهر بدلاً من زوال العطلة. وفي المقابل، يجد القارئ نفسه فوراً *in medias res* مثلما يريد النصّ الأصلي. تكاد تكون الانعكاسيّة كاملة على مستوى المضمون، وإن كانت منقوصة على مستوى الأسلوب.

لنأتِ الآن إلى حالة محيّرة أكثر. هذا مستهلّ ترجمة فرنسيّة لحكاية **بينوكيو** (غاردير (Gardair)):

Il y avait une fois...

« ó» diront tout de suite mes petits lecteurs.

«Non, mes enfants, vous vous êtes trompés.

Il y avait une fois un morceau de bois.»

ودائماً بالاعتماد الحرفي على المعجم، يمكننا دائماً أن نترجم كالآتي:

C'era una volta...

- Un re! diranno subito i miei piccoli lettori.

- No, bambini miėi, vi siete sbagliati. C'era una volta un pezzo di legno.

لعلّكم تتذكّرون أنّ بينوكيو الأصلي يبدأ هكذا:

C'era una volta...

- Un re! - diranno subito i miei piccoli lettori.

- No ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

يجب الاعتراف أنّ الرّجوع إلى الأصل يعطي نتيجة طيّبة. لننظر الآن ماذا يحدث في ترجمة أخرى:

- Il était une fois...

- UN ROI, direz-vous?

- Pas du tout, mes chers petits lecteurs. Il était une fois... UN MORCEAU DE BOIS!

الملاحظة الأولى *Il était une fois*، ترجمة صائبة ولكنّها تبدأ بخطّ صغير (-)، كما لو أنّ شخصيّة من الحكاية تتحدّث. لا شكّ في أنّه يوجد متحدّث ولكنّه **الراوي**، وهو صوت يعود مرّات عديدة طوال النصّ ولكنّه لا يمثّل إحدى الشخصيات الدراميّة .لا علينا. إلاّ أن النّقطة المثيرة للنّقد هي أنّ قرّائي الصّغار، في الترجمة، بعد أن كان فُتح (بصفة غير شرعيّة) الخطّ الصغير الأوّل، والذين تقدّمهم الخط الصغير الثاني دخلوا في المشهد كما لو كانوا جزءاً من حوار "واقعي"، وليس من الواضح إن كانت الجملة *direz-vous* موجّهة من القرّاء الصّغار إلى المؤلّف، أو أنّ المؤلّف يعلّق بصفة "ميتاسرديّة" على هتاف أسنده هو إلى القرّاء - وإذا كان مقدّماً إيّاهم باعتبارهم قرّاء أنموذجيّين أو مثاليّين، بينما لا نعرف البتّة ولن نعرف أبداً ماذا سيقول القرّاء الواقعيّون لأنّ صوت المؤلّف أوقف منذ الولادة كلّ إمكانيّة تأويل.

هذه الحيلة الميتاسرديّة التي اعتمدها كولّودي (Collodi) بالغة الأهميّة لأنّها، إذ تلي مباشرة *C'era una volta*، تؤكّد الجنس النصّي باعتباره حكاية للصّغار - وألاّ يكون هذا صحيحاً، وأنّ يكون كولّودي أراد توجيه الخطاب أيضاً إلى الكبار، فتلك مادّة قابلة للتأويل، ولكن إذا كانت هناك سخرية خفيفة، فهي تتأسّس بالفعل

لأنّ النصّ يُرسل إشارة نصيّة واضحة، وليس مجرّد ردّ نطق به شخص ما في حوار. ولنترك جانباً التعجّب الأخير (الذي هو مقبول في نصّ فرنسي أكثر منه في نصّ إيطالي)، حيث يبدو كولّودي أكثر بساطة. النقطة الأساسيّة هي، كما سبق قوله، إنّه في النصّ الأصلي يقوم الراوي بمبادرة إذكاء مخيّلة القرّاء الصغار الأبرياء، بينما في ترجمة كازالّ نجد أنفسنا مباشرة في حوار بين من يتحدّث ومن يستمع كما لو كان كلاهما *dramatis personae*.

هذا يعني، إذاً، أنّ الترجمتيْن تقومان على مستوييْن مختلفيْن في تدرّج الانعكاسيّة. الترجمة الأولى والثانية على السواء تضمنان انعكاسيّة تكاد تكون كاملة على مستوى الحكاية بالذات (ترويان القصّة نفسها التي يرويها كولّودي)، ولكنّ الترجمة الأولى تفتح المجال أيضاً أمام انعكاسيّة بعض الجوانب الأسلوبيّة والإستراتيجيّة الخطابيّة، بينما الترجمة الثانية تقوم بأقلّ من ذلك بكثير. ولعلّ القارئ الصغير الفرنسي للترجمة الثانية سيستمتع هو أيضاً بالحكاية، إلاّ أن القارئ النّاقد سوف يخسر بعض النفائس الميتاسرديّة الموجودة في النصّ الأصلي.

هذا يدلّ (وأفتح هنا قوسيْن) على أنّ مستوى معيّناً من **التعبير الخطّي**، الذي قد يكون له تأثير غير هيّن على المضمون، متكوّن أيضاً من علامات خطيّة تبدو في الظاهر عديمة الأهميّة، مثل المزدوجيْن أو الخطوط الصغيرة التي تفتح حواراً. كان عليّ أن أولي أهميّة لهذا الأمر عند ترجمتي *Sylvie* لنيرفال (Nerval) لأنّه في كتاب سرديّ، بحسب الحقبات والبلدان أو الناشرين، يبدأ تبادل الحوار بخطّ صغير أو بفتح مزدوجيْن، بينما الفرنسيّون أكثر تعقيداً من ذلك. بحسب الاتّجاه السائد حاليّاً، عندما تبدأ شخصيّة في التحاور، يُفتح مزدوجان، ولكن إذا تواصل التحاور، تُقحم الأجوبة اللاحقة بخطوط

صغيرة، على أن يُعلن المزدوجان خاتمة التحاور. والتدخّل السّردي الذي يوزّع التحاور (مثل "هتف قائلاً"، "ردّ قائلاً"..) يقع تمييزها من خلال فواصل، ولا تستوجب غلق المزدوجين أو الخطّ الصغير. والقاعدة هي أنّ كلّ قصّة أو رواية تتضمّن على جانب سرديّ بحت (حيث يقصّ صوت الراوي الأحداث) وعلى جانب تحاوريّ له صبغة "دراميّة" أو إيمائيّة، حيث تلعب الشخصيّات دوراً من خلال التحاور "بصفة مباشرة". إذاً، يُفتح المزدوجان لإقحام تلك الفضاءات الإيمائيّة، ويقع غلقهما عندما يصل التبادل التحاوريّ، المشار إليه بالخطوط الصغيرة، إلى نهايته.

في العادة، عندما نترجم رواية فرنسيّة إلى الإيطاليّة، نُهمل هذه التفاصيل وننظّم التحاور بحسب معاييرنا. ولكنّني تفطنتُ إلى أنّ هذه التفاصيل في نصّ نيرفال غير قابلة للإهمال. ولفهم هذه التقنية فهماً جيّداً يكفي أن نعاين، حسب طبعة Pléiade (النظام الفرنسي الحالي)، كيف يظهر تبادل تحاوريّ في الفصل الأوّل:

Il jetait de l'or sur une table de whist et le perdait avec indifférence. - «Que m'importe, dis-je, lui ou tout autre? Il fallait qu'il y en eût un, et celui-là me paraît digne d'avoir été choisi. - Et toi? - Moi? C'est une image que je poursuis, rien de plus.»

في *La Revue des Deux Mondes* (حيث نُشر كتاب *Sylvie* لأوّل مرّة سنة 1853) يبدأ التحاور بفتح خطّ صغير، من دون مزدوجيْن، إنما ينتهي بالمزدوجين. وكان هذا غير معقول لحدّ أنّه في الطبعة النهائيّة، التي ظهرت في كتاب *Les Filles du Feu* (1854)، وقع إلغاء المزدوجين الأخيريْن (وبقيت البداية بطبيعة الحال من دونهما):

Il jetait de l'or sur une table de whist et le perdait avec indifférence. - Que m'importe, dis-je, lui ou tout autre? Il fallait qu'il y en eût un, et celui-là me paraît digne d'avoir été choisi. - Et toi? - Moi? C'est une image que je poursuis, rien de plus.

هل الأمور بهذه البساطة؟ كلاّ، نجد أحياناً، سواء في *La*

أو في *Revue des Deux Mondes*، *Les Filles du Feu* أنّ التحاور يبدأ بفتح المزدوجيْن، وأحياناً أخرى يُستعمل المزدوجان والخطّ الصغير. وكأنّ هذا غير كاف، فقد كان نيرفال يُكثر من استعمال الخطوط الصغيرة أيضاً لإقحام ملاحظات معترضة، أو للإشارة إلى توقّف مفاجئ في السّرد، أو لتجزئة الخطاب، أو للانتقال إلى موضوع آخر، أو لخطاب حرّ غير مباشر. وبهذه الصفة، فإنّ القارئ لا يعرف أبداً على وجه التحديد إن كان الخط الصغير يمثل شخصيّة تتحدّث أو يعني انقطاعاً داخل مجرى أفكار الراوي.

يُمكن القول أنّ نيرفال كان ضحيّة ناشر قليل الدقّة في عمله. إلاّ أنّه استمدّ من هذه الحادثة فائدة كبرى: وبالفعل، فإنّ هذا الخلط المطبعي يساهم في لُبس السلاسة السَّردية[2]. وبالفعل فإنّ اللُّبس في استعمال الخطوط الصغيرة هو الذي غالباً ما يجعل هذا التبادل "للأصوات" محيّراً (وفي هذا يكمن أحد عناصر السّحر في القصّة)، دامجاً أصوات الشخصيّات مع صوت الراوي، خالطاً أحداثاً يقدّمها الراوي على أنّها واقعيّة بأحداث هي ربّما من صنع مخيّلته فقط، وكلمات تظهر على أنّها قيلت حقّاً، أو سُمعت بكلمات، هي من قبيل الحُلم أو شوّهتها الذاكرة.

ومن هنا جاء قراري بترك الخطوط الصغيرة والمزدوجيْن في الترجمة الإيطالية كما جاءت في *Les Filles du Feu*. وبعد هذا كلّه، وبالنسبة إلى قارئ إيطالي متوسّط الثقافة، فإنّ هذه اللّعبة من

---

(2) من ناحية أخرى، ما يميّز *Sylvie* هو أنّ الخطاب السّردي يرد في الظاهر بضمير المخاطب، الذي يقصّ أحداث حياته الماضية، إلاّ أنّه تتدخّل في الغالب سلطة سرديّة فوقيّة، كما لو أنّ صوت المؤلّف الذي أوكل إلى شخصيّته مهمّة السّرد تتدخّل لتعلّق على قول الشخصيّة الراوية. انظر ما ذكرته في: "Rilettura di *Sylvie*" في إيكو (1999b)، والفصل الأوّل من إيكو (1994).

الخطوط الصغيرة قد تذكّره بروايات قرأها في طبعات قديمة، مما يجعله يفهم أكثر أنّها قصّة تنتمي إلى القرن التاسع عشر. وهي فائدة جمّة إذا اعتبرنا، كما سنرى في الفصل السّابع، أنّه يجب على النصّ المترجَم أحياناً أن ينقل القارئ إلى العالم وإلى الثقافة اللذين كُتب بهما النصّ الأصلي.

لذا يُمكن أن تكون هناك أيضاً انعكاسيّة خطيّة، وعلى مستوى التنقيط والاصطلاحات المطبعيّة الأخرى، كما سبق أن رأينا أيضاً في **بينوكيو**. فالانعكاسيّة ليست بالضرورة معجميّة أو نحويّة، بل يُمكن أن تهمّ أيضاً طُرق الخطاب.

2.3. مسترسل من الانعكاسيّة

بعد كلّ هذا، من المؤكّد أنّ الانعكاسيّة ليست معياراً ثنائيّاً (إمّا موجودة أو غير موجودة) بل هي مادة لها درجات متناهية الصّغر، تذهب من أقصى حدّ للانعكاسيّة، مثال ذلك أنّ *John loves Lucy* تُصبح جون يحبّ لوسي، إلى أدنى حدّ من الانعكاسيّة. فلو عُدنا إلى **بينوكيو**، والت ديزني (Walt Disney)، الذي يحترم جلّ عناصر حكاية كولّودي (وإن كان بكثير من الحريّة، ممّا يجعل الجنيّة ذات الشّعر الفيروزي تُصبح بكل بساطة الجنيّة الفيروزيّة، ويتحوّل الصّرصار الواعظ والمُضجر أحياناً، إلى شخصيّة ظريفة هزليّة)، لرأينا منذ بداية الشريط أنّه لا يُمكن إعادة بناء البداية السرديّة للحكاية، كما إنّنا نفقد كلّ الاستراتيجيّة الخطابيّة لكولّودي باعتباره الصّوت الرّواي[3].

---

(3) من يروي الحكاية في الشريط هو الصّرصار المتكلّم، شخصيّة من ضمن الشخصيّات، وبالتالي، إذا اتّبعنا التمييز المفيد الذي وضعه جينيت (Genette 1972)، فالقصّة التي كانت eterodiegetico صارت omodiegetico.

وكمثال للحدّ الأدنى من الانعكاسيّة أذكّر أنّ الكاتب الغواتيمالي أوغستو مونتيرّوزو (Augusto Monterroso) ألّف مرّة ما يُعتبر أنّه أوجز قصّة في تاريخ الأدب العالمي:

Cuando despertó, el dinosaurio todavìa estaba allí.
(Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì.)

[عندما أفاق، كان الدّينوصور لا يزال هناك]

لو كان علينا أن نترجمه إلى لغة أخرى، وهذا ما فعلته بين قوسيْن، لرأينا أنّه انطلاقاً من النصّ الإيطالي يُمكن الرجوع إلى شيء مشابه جدّاً للنصّ الإسباني. لنتصوّر الآن أنّ مُخرجاً سينمائيّاً يريد أن يصنع من هذه القصّة القصيرة جدّاً شريطاً سينمائيّاً، حتّى وإن كان لا يزيد طوله عن السّاعة. لا يُمكن المخرج بطبيعة الحال أن يُرينا شخصاً نائماً، ثمّ يستفيق ويشاهد دينوصوراً: نكون قد فقدنا كلّ ذلك المعنى المثير للقلق الذي تعبّر عنه لفظة *todavia* (أي لا يزال). عند ذلك الحدّ سيتفطّن إلى أنّ القصّة توحي، في بساطتها الخاطفة، بتفسيريْن اثنيْن: (1) الشخص مستيقظ إلى جانب دينوصور، ولكي يفرّ من رؤيته ينام، وعندما يستفيق يرى أنّ الدينوصور دائماً هناك؛ (2) الشخص مستيقظ من دون وجود دينوصورات من حوله، ثمّ ينام ويرى في الحلم دينوصوراً، وعندما يستيْقظ يجد الدينوصور الذي رآه في الحلم. سيعترف الجميع بأنّ الفرضيّة الثانيّة، بما فيها من سريّاليّة ومن كفكائيّة، أمتع من الأولى، ولكن حتّى الأولى غير مرفوضة من القصّة، إذا اعتبرنا أنّها يُمكن أن تكون قصّة واقعيّة عن فترة ما قبل التاريخ.

لا مفرّ بالنسبة إلى المخرج، عليه أن يختار من بين التأويليْن. ومهما كان اختياره ومهما أوجزه المتفرّج في جملة تلخيصيّة، فإنّنا من دون شكّ عند ترجمتنا لتلك الجملة لن نصل إلى نصّ له فاعليّة النصّ الأصلي. سنحصل على شيء من قبيل:

(أ) عندما استيقظ كان الدينوصور، الذي حاول تجاهله باستسلامه للنّوم، لا يزال هناك.

(2) عندما استيقظ، كان الدينوصور الذي رآه في الحلم لا يزال هناك.

لنقل إنّ المخرج اختار التأويل الثاني. في حدود تجربتي الذهنيّة، بما أنّ المقصود هنا هو فيلم، وأنّه يجب أن يدوم أكثر من بضع ثوان، لا أرى أكثر من أربع حالات: (1) يبدأ الشريط بعرض تجربة مماثلة (تحلم الشخصيّة بالدينوصور، ثم تستفيق وترى الدينوصور)، ثمّ تتطوّر القصّة مع مجموعة من الأحداث، قد تكون دراميّة وسرياليّة، لا توضّحها القصّة، والتي يُمكن أن تفسّر الباعث على تلك التجربة الأوّليّة، أو أن تترك كلّ شيء وسط غموض مثير للقلق؛ (2) يقع تمثيل مجموعة من الأحداث، ربّما يوميّة، ثمّ يقع تعقيدها، ويختتم الفيلم بمشهد الحلم واليقظة، في جوّ كفكائيّ صرف؛ (3) يقصّ الفيلم جوانب من حياة الشخصيّة مُظهراً من البداية إلى النهاية، بشكل استحواذيّ، تجربة النوم واليقظة؛ (4) يختار المخرج منهجا تجريبيّاً أو طلائعيّاً ويعرض بكلّ بساطة وطيلة ساعتيْن أو ثلاث دائماً المشهد نفسه (الحلم واليقظة)، لا غير.

لنسأل الآن المشاهدين للأفلام الأربعة المفترضة (والذين لا يعرفون القصّة القصيرة) ولنطلب منهم عمّ يتحدّث الفيلم، أو ماذا يريد أن يقصّ. يبدو لي من المعقول أن يرى مشاهدو الفيلميْن (1) و(2) أنّ بعض جوانب الواقعة، أو الدرس الأخلاقي الذي توحي به، أساسيّة أكثر من التجربة الحلميّة، ولا أعرف ماذا سيكون جوابهم لأنّني لا أعرف ماذا روى الفيلم زيادة على القصّة. أمّا مشاهدو الفيلم (3) فبإمكانهم تلخيص الأمر بقول إنّ الفيلم يتحدّث عن حالة حُلم متواترة يظهر فيها دينوصور، مرّة في الحُلم ومرّة في اليقظة. وحتّى

إن اقترب هؤلاء المتفرّجون أكثر من المعنى الحرفي للقصّة الصغيرة، فإنّه لا يُمكنهم ربّما أن يعيدوه بالإيجاز المقتضب نفسه الموجود أصلاً. ولا نتحدّث عن مشاهدي الفيلم (4) الذين، لو افترضنا أنّهم محرّرون صارمون، سيلخّصونه كما يلي:

عندما استفاق كان الدينوصور لا يزال هناك.

عندما استفاق كان الدينوصور لا يزال هناك.

عندما استفاق كان الدينوصور لا يزال هناك.

عندما استفاق كان الدينوصور لا يزال هناك.

تبدو ـ سواء شئنا ذلك أم لا ـ قصّة أخرى، أو قصيدة شعر صالحة لأن تُضمّ إلى مختارات **فريق 63**.

ستكون لدينا، إذاً، أربع صيغ من انعكاسيّة أدنى، حتّى وإن اعترفنا أنّ الصيغة الثالثة أو الرّابعة تسمح، إن جاز القول، بانعكاسيّة أوفى بقليل من الصيغتيْن السّابقتيْن. وإذا أخذنا على العكس ترجمتي الإيطاليّة، فإنّنا نرى أنّه من المحتمل جدّا، بمعونة معجم جيّد، أن نرجع بصفة حتميّة إلى الأصل الإسباني. وتكون عندنا آنذاك حالة من الانعكاسيّة الأمثل.

لذا يُمكن الحديث عن مسترسل له درجات في الانعكاسيّة، ما يحملنا على اعتبارها ترجمةَ تلك التي تهدف إلى انعكاسيّة أمثل.

من الواضح أنّ معيار الانعكاسيّة الأمثل يصحّ في ترجمة نصوص بسيطة جدّاً، مثل نشرة جويّة أو إعلان تجاري. في لقاء بين وزراء خارجيّة أو بين رجال أعمال من بلدان مختلفة يُحبّذ أن تكون الانعكاسيّة بالفعل أمثل (وإلاّ قد ينجرّ عن ذلك نزاع حربي أو انهيار للبورصة). بينما عندما نواجه نصّاً معقّداً، مثل رواية أو قصيدة شعر،

فإنّ معيار الانعكاسيّة الأمثل يجب أن يُراجع بصفة عميقة.

لننظر مثلاً مستهلّ *A portrait of the Artist as a Young Man* لجويس (Joyce):

Once upon a time and a very good time it was, there was a moocow coming down along the road...

حسب مبدأ معقول للانعكاسيّة فإنّ الأمثال والأقوال الاصطلاحيّة لا تُترجم حرفيّاً بل بما يعادلها في لغة الوصول. وهكذا، إذا أُلزِم المترجم الإنجليزي لـ **بينوكيو**، أن يُترجم *C'era una volta* بـ *Once upon a time*، لاضطُرَّ بافيزي (Pavese) على النحو عينه أن يفعل العكس في ترجمته لرواية **جويس**[4] *Dedalus*. إلاّ أن بافيزي يقول في ترجمته:

Nel tempo dei tempi, ed erano bei tempi davvero, c'era una m*uu*cca che veniva giù per la strada...

والشيء الذي جعل بافيزي يختار هذه الترجمة واضح: لم يكن بإمكانه أن يترجم قائلاً: *C'era una volta ed era davvero una bella volta*، سيكون ذلك غريب الوقع جدّاً في الإيطاليّة، كما لا يُمكنه قول *C'era una volta, ed erano bei tempi davvero*، فاقداً المؤثّر الموجود في الأصل. بهذه الطريقة تحصّل بافيزي أيضاً على مؤثّر غير عاديّ لأنّ اللّسان الإنجليزي يحدث في السّمع الإيطالي وقعاً ذا خصوصيّة موحية وعتيقة (ومن ناحية أخرى، على مستوى الانعكاسيّة الحرفيّة، يسمح بعودة إلى الأصل تكاد تكون آلية). وعلى كلّ حال، هذا دليل على أنّ مبدأ الانعكاسيّة يمكن أن يُفهم بطريقة فيها كثير من الليونة.

لذا لو أردنا اقتراح معيار لمثاليّة على قدر من المعقوليّة، لقلنا

---

(4) انظر في هذا الخصوص التحليل الدقيق لباركس (Parks 1997, tr. it.: 94-110).

إنّ الترجمة المعتبرة أمثل هي التي تمكّن من الحفاظ على انعكاسيّة أكبر عدد من مستويات النصّ المترجَم، وليس بالضرورة على المستوى المعجمي البحت الذي يظهر في **التعبير الخطّي**.

3.3. الإحساس بالإيقاع

يجب على المترجم في الواقع، حسب ليوناردو بروني (Leonardo Bruni) الذي ألّف سنة 1420 كتابه في *De interpretatione recta*، أن "يثق أيضاً بما يمليه عليه سمعه حتّى لا يهدم أو يشوّش ما جاء (في النصّ) بقول أنيق وبذوق في الإيقاع". وللحفاظ على المستوى الإيقاعي يُمكن المترجم أن يتخلّى عن الاحترام الحرفي للنصّ المنبع.

خلال ندوة صيفيّة في الترجمة، عرض زميل على الطلبة الترجمة الإنجليزيّة **اسم الوردة** (وكان ذلك بمحض الصدفة، بما أنّه لم يكن يوجد هناك إلاّ ذلك الكتاب الذي يتوفّر منه النصّ الإيطالي والنصّ الإنجليزي)، واختار منه وصف بوابّة الكنيسة طالباً منهم أن يعيدوا ترجمته إلى الإيطالية - منبّهاً بطبيعة الحال أنّه سيقارن مختلف التمارين بالأصل. وعندما طُلب مني إبداء رأيي في الأمر، قلتُ للطلبة إنّه ينبغي ألاّ يهتمّوا كثيراً بفكرة وجود النصّ الأصلي. عليهم أن يهتمّوا بالصّفحة التي بين أيديهم وأن يترجموها كما لو كانت هي الأصل. يجب أن يبحثوا فيها عن قصد النصّ.

من ناحية المدلول الحرفي، كان القصد هو وصف صور مخيفة تُحدث لدى أدسو الشابّ إحساساً بِدُوار. قلتُ للطَلبة إذا كان النصّ الإنجليزي يقول أن هناك *A Voluptuous Woman, Gnawed by Foul Toads, Sucked by Serpents...*، فإنّ المسألة لا تكمن تماماً في البحث عن أفضل لفظة إيطالية لترجمة *Gnawed*، كما إنّها لا تكمن

في كون تلك الثعابين تمتصّ. بل طلبتُ منهم أن يقرأوا الصفحة بصوت مرتفع، كما لو كانوا ينشدون قطعة موسيقيّة من نوع "الراب"، للتعرّف على الإيقاع الذي أعطاه المترجم (الذي ينبغي اعتباره المؤلّف الأصلي) للنصّ. ولاحترام ذلك الإيقاع لا يهمّ إن كانت تلك الثعابين تمتصّ أو تعضّ، فالمؤثّر سيكون على القدر نفسه من القوّة. هي، إذاً، حالة من الحالات التي فيها مبدأ الانعكاسيّة، أي إنّه يحتاج إلى أن يُفهم بمعنى أوسع ممّا يحدث عندما نتحدّث عن انعكاسيّةٍ لغويّةٍ صرف. في هذه الحالة يبدو لي من الصّواب أن أنتهك مبدأ المقابلة المعجميّة (وإمكانيّة التعرّف على الأحداث والأشياء) لتحقيق انعكاسيّة الإيقاع الوصفي، باعتباره المستوى الأوْلى بالأهميّة.

لنعاين الآن فقرة من *Sylvie*، من الفصل الثاني، حيث يأتي وصف رقصة على المرج بالقرب من قصر قديم واللقاء بصورة نسائيّة ستراود، طوال القصّة، بصفة استحواذيّة مخيّلة البطل وقلبه. يقول نصّ نيرفال (Nerval) ما يلي:

J’étais le seul garçon dans cette ronde, où j’avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée !... Je n’aimais qu’elle, je ne voyais qu’elle, - jusque-là ! A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu’on appelait Adrienne. Tout d’un coup, suivant les règles de la danse, Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. Nos tailles étaient pareilles. On nous dit de nous embrasser, et la danse et le chœur tournaient plus vivement que jamais. En lui donnant ce baiser, je ne pus m’empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d’or effleuraient mes joues. De ce moment, un trouble inconnu s’empara de moi.

لنعاين الآن أربع ترجمات إيطاليّة من بين الأكثر شهرة وانتشاراً، وترجمتي أنا:

ترجمة كلماندراي:

Io ero l'unico ragazzo nel girotondo. Vi avevo condotto la mia compagna ancora bambina, Sylvie, una fanciullina del casale accanto, così vivace e così fresca, con i suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle lievemente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei, fino a quel momento! Avevo notato appena nel girotondo in cui si danzava una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, secondo le regole della danza, Adrienne si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Eravamo di eguale statura. Ci dissero di baciarci, mentre il coro e la danza giravano più svelti che mai. Dandole quel bacio non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi boccoli attorcigliati dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le gote. Da quell'attimo un turbamento sconosciuto si impadronì di me. (*Calamandrei*)

ترجمة دي بنديتّي:

Ero l'unico ragazzo del girotondõ dove avevo condotto la mia compagna ancora bambinã Silviã una fanciullina del casale accantõ vivace e frescã con i suoi occhi nerĩ il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzataÛÛ. Non amavo che leĩ non vedevo che leĩ fino a quel momentoÀ E avevo appena notato nel girotondo in cui danzavamo una bionda alta e bella che chiamavano Adriana. D'un tratto seguendo le regole della danza Adriana si trovò sola con me in mezzo al cercgio. La nostra statura era uguale. Ci dissero che dovevamo baciarci, mentre la danza e il coro giravano più vorticosamente che mai. Baciandola non potei fare a meno di stringerle la mano. Le lunghe anella attorcigliate dei suoi capelli d'oro sfiorarono le mie gote. Da quell'istante un turbamento strano si impossessò di me. (*Debenedetti*)

ترجمة ماكري:

Io ero l'unico ragazzo in quel girotondõ al quale avevo condotto Silviã la mia giovanissima compagnã una fanciulletta del vicino villaggiõ tanto viva e frescã coi suoi occhi nerĩ il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzataÀÛÛ. Fino a quel momento non amavo che leĩ non vedevo che leiÀ Avevo appena notatõ nel girotondo che ballavamõ una ragazza biondã alta e bellã che si

chiamava Adriana. A un certo puntõ seguendo le regole della danzã Adriana venne a trovarsi sola con me nel centro del circolo. Le nostre stature erano uguali. Ci fu ordinato di baciarcĩ e la danza e il coro giravano sempre più animatamente. Nel porgerle il bacio, non seppi trattenermi dal premerle la mano. Le lunghe anella dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guance. Da quell'istante, un ignoto turbamento s'impadronì di me. (*Macrì*)

ترجمة جيارديني:

Io ero il solo ragazzo in quel ballo al quale avevo condotto la mia compagna ancora giovinettã Silviã una bambina del villaggio vicinõ così viva e fresca, con quegli occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei, sino a quel momento! Avevo notato appena, nel giro in cui ballavamo, una bionda, alta e bella, che tutti chiamavno Adriana. A un tratto, seguendo le regole della danza, Adriana si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Le nostre stature erano eguali. Ci fu detto di baciarci, e la danza e il coro giravano più vivamente che mai. Dandole quel bacio, non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi riccioli dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guance. Da questo istante, un turbamento sconosciuto s'impadronì di me. (*Giardini*)

ترجمة إيكو:

Ero il solo ragazzo in quella rondã dove avevo condotto la mia compagna ancora giovinettã Sylviẽ una fanciulla della frazione vicinã così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei, - sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarci, e la danza e il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattnermi dallo stringerle la mano. I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia. Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto. (*Eco*)

هذه الترجمات كلّها صحيحة من الناحية الدلاليّة. يُمكن القول

أنّها تنقل بكلّ "وفاء" ما يحدث على المرج وتوحي جيّداً بالجوّ الذي أراد نيرفال إعادة إحيائه. وبإمكان القرّاء أن يحاولوا، والمعجم بين أيديهم، إعادة ترجمتها إلى الفرنسيّة وسيحصلون على شيء كثير الشبه بنصّ نيرفال - وسيكون على كلّ حال "نَسَبُهُ" واضح المعالم[5]. مع ذلك، وبالرغم من أنّ نقّاداً آخرين أشاروا إليه، أعترف أنّني بعد أن قرأتُ مراراً وتكراراً هذا النصّ لم أتفطّن إلاّ بعد ترجمته إلى لمسة أسلوبيّة كثيراً ما يستعملها نيرفال، من دون أن يتفطّن إليها القارئ (إلاّ إذا قرأ النصّ بصوت مرتفع - تماماً مثلما ينبغي أن يفعل المترجم إذا أراد أن يكتشف إيقاعه). في مشاهد ذات شحنة حُلُميّة عالية مثل هذا المشهد، تظهر أبيات، تكون أحياناً أبيات إسكندرية متكاملة أو شطوراً أو ذات أحد عشر مقطعاً. في الفقرة التي ذكرناها تظهر على الأقلّ سبعة أبيات: واحد ذو أحد عشر مقطعاً (*J'étais le seul garçon dans cette ronde*)، أبيات إسكندريّة واضحة المعالم (مثل *une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne* و *Je ne puis m'empêcher de lui presser la main*) وشطور مختلفة (مثل *Sylvie, une petite filles ; Nos tailles étaient pareilles ; Les longs anneaux roulés*). هذا إضافة إلى وجود قواف داخليّة (*presser, m'empêcher, baiser, embrasser, placée*)– جميعها مضمّنة في ثلاثة سطور).

الآن، من المعروف أنّ القافية والبحر في فقرة نثريّة، غالباً ما تكون أعراضاً غير مرغوب فيها. ولكن ليس عند نيرفال حيث، كما سبق أن ذكرتُ، تتجلّى هذه اللمسات فقط في مشاهد معيّنة، حيث

(5) لنلاحظ، من جهة أخرى، أنّ كلّ الترجمات تحافظ على العدد نفسه من السّطور الموجودة في الأصل.

يريد المؤلّف بكلّ وضوح (أو لا يريد عمداً، إنما والخطاب يأتيه بالطريقة الأنسب للتعبير عن عواطفه) أن يُحدث النصّ مؤثّراته بطريقة تكاد تكون لا شعوريّة.

عند هذا الحدّ لا يُمكن المترجم أن يتهرّب من مهمّة خلق ذلك الأثر نفسه لدى قارئه، ويبدو لي أنّ المحاولة لخلقه لم تقع في الترجمات الأربع المذكورة، ما عدا بعض الحالات التي جاءت عفويّة، بما أنّها تظهر كنتيجة للترجمة الحرفية (مثل *non amavo che lei/non vedevo che lei* أو - *una bionda alta e bella* وفي الترجمة الأولى فقط *eravamo di eguale statura*). أمّا بالنسبة إليّ فقد حاولتُ قبل كلّ شيء أن أعيد خلق ذلك المؤثّر، حتّى وإن أدّى ذلك إلى خيانة المعنى الحرفي. بل وأكثر من هذا، عندما رأيتُ في بعض الأحيان أنّني لا أقدر، لأسباب لغويّة، على مضاهاة نيرفال في السطر نفسه، فقد حاولتُ تعويض ذلك في سطر لاحق.

أعرض، إذاً، من جديد ترجمتي، مبرزاً بالحرف المائل الأبيات التي تمكّنتُ من إيجادها:

Ero il solo ragazzo in quella ronda' dove avevo condotto la mia compagna ancora giovinetta' Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei, - sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella' che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarci, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. *I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia.* Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto.

لا ينجح التعويض دائماً بصفة كاملة. في مقابل *Nos tailles*)

(*étaient pareilles*) لم أجد بيتاً من سبعة مقاطع له الرقّة عينها والتجأتُ إلى بيت من عشرة مقاطع، لو أخذناه على حدة لدوّى اختيالاً (*Eravamo di pari statura*). ولكن حتّى في هذه الحالة، وفي مجرى الخطاب، يبدو لي أنّ هذا التقطيع يُبرز تناسق الشخصيّتيْن المتواجهتيْن.

ولنلاحظ أنّني للحصول على بيت مرْضيّ، سمحتُ لنفسي بجواز معجميّ، أي إنّني استعملت كلمة مُفرنسَة. أشير إلى قول *Ero il solo ragazzo in quella ronda*. لفظة *ronde* الفرنسيّة جميلة جدّاً و"نغميّة"، ونيرفال يستعملها بالتناوب مع *danse* و *cercle*، وهكذا، وبما أنّ الفقرة كلّها تقوم على حركة دائريّة متواصلة، فهو يعيد *ronde* مرّتيْن، و *danse* ثلاث مرّات. الحال هو أنّ لفظة *ronda* الإيطاليّة لا تعني *danza*، حتّى وإن استعملها دانونتسيو (D'Annunzio) بهذا المعنى. وكنتُ قد استعملتُ مرّة *ballo* وثلاث مرّات *danza*. لو لم يكن عندي شيء آخر، لتكوين بيت ذي أحد عشر مقطعاً، لاضطررتُ إلى أن أستعمل من جديد *danza*، ولكن ليس من الجميل قول *Ero il solo ragazzo in quella danza* لأنّ حرفي *Z* في *ragazzo* سيحدثان مجانسة صوتيّة سيّئة الوقع مع Z في *danza*. لذا وجدتُ نفسي مضطرّاً (ولكن بكل سرور) إلى أن أستعمل *ronda* (كما حدث في ترجمة لماري مولينو بونفانتيني (Mary Molino Bonfantini)، وكانت لديّ أسباب وجيهة لأغفر لنفسي هذه الفرنسة.

أحياناً أخرى، كالعادة، أستدرك. عندما نقرأ:

J'étais le seul garçon dans cette ronde' où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille,

ها أنّ سيلفي تقتحم المشهد على وقع بيت ذي سبعة مقاطع، مثل راقصة مرتدية تنانير. لم أتمكّن باللغة الإيطالية من منحها تلك

الدّخلة، حتّى وإن حافظت على البيت الاستهلالي ذي الأحد عشر مقطعاً، واكتفيْتُ بتسبيق *la mia compagna ancora giovinetta* . . . أحياناً أخرى خسرتُ أبياتاً إسكندريّة وأقحمتُ أبياتاً ذات أحد عشر مقطعاً (*non vedevo che lei, sino a quel punto*). لم أقدر على الحفاظ على البيت الإسكندري *Je ne pus m'empêcher/de lui presser la main*، ولكنّني فوراً بعد ذلك وعوضاً عن *Les longs anneaux roulés* صنعتُ ثلاثة شطور، أي إسكندريّاً ونصفاً. باختصار، في الفقرة التي ذكرتها وفي الفقرات اللاحقة، على ستّة عشر بيتاً نظمها نيرفال، حافظتُ على ستّة عشر، حتّى وإن لم تكن دائماً في الموضع نفسه الموجود في الأصل، ويبدو لي أنّني قمت بواجبي - وإن كانت لا تتجلّى للعيان منذ أوّل وهلة، فهي لا تتجلّى كذلك فوراً في النصّ الأصلي.

لستُ، بطبيعة الحال، المترجم الوحيد الذي حاول الحفاظ على الأبيات الشعريّة الخفيّة في **سيلفي**، وأرى من المفيد أن أواصل التجربة بخصوص فقرات أخرى مستمدّة من ثلاث ترجمات إنجليزيّة(6). في الأمثلة اللاحقة وضعتُ الخطوط المنحرفة لأوضّح، عند الضرورة، مكان الوقف.

في الفصل الثالث، يقع استحضار أدريان (بين حلم ويقظة) بالطريقة التالية:

Fantôme rose et blond/glissant sur l'herbe verte' à demi baignée de blanches vapeurs.

---

(6) لودفيغ هاليفي (Ludovic Halévy 1887)، ريتشارد ألدينغتون (Richard Aldington 1932) وريتشارد سيبورث (Richard Sieburth 1995). تركتُ جانباً ترجمة جيفري واغنر (Geoffrey Wagner) (*Sylvie* (New York: Grove Press, [n. d.]))، وأعتبر على كلّ حال ترجمة سيبورث الأفضل من بين الأربع.

تمكّنتُ من نقله كما يلي:

Fantasma rosa e biondo/lambente l'erba verde,/appena bagnata di bianchi vapori.

كما نرى، بعد البيتيْن السّبعيّيْن أقحمت بيتاً مزدوجاً ذا ستّة مقاطع. من بين المترجمين الإنجليزيّين، أضاع هاليفي (Halévy) تقريباً الإيقاع كلّه:

A rosy and blond phantom *gliding over the green grass* that lay buried in white vapor.

وأضاع ألدينغتون (Aldington) البيت الأوّل، ولكنّه استدرك من بعد:

A rose and gold phantom *gliding over the green grass,/ half bathed in white mists.*

وفعل سيبورث (Sieburth) مثلما فعلتُ، أي أنّه أضاف بيتاً لاستدراك ما خسر بعد ذلك أو قبل ذلك:

A phantom fair and rosy/gliding over the green grass/half bathed in white mist.

بعد هذا بقليل نقرأ ما يلي:

Aimer une religieuse/sous la forme d'une actrice!.../et si c'était la même? - Il y a de quoi devenir fou! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire *comme le feu follet* - fuyant *sur les joncs d'une eau morte* :[أو](*comme le feu follet/-fuyant sur les joncs* d'une eau morte)

يوجد في هذه الفقرة بيت إسكندريّ كامل وثلاثة شطور. يبدو لي أنّ هاليفي حقّق شيئاً من الإيقاع بمحض الصّدفة تقريباً، لأنّ الترجمة الحرفية تخلقه بصفة عفويّة:

To love a nun *in the form of an actress!*- and suppose *is was one and the same!* It was enough to drive one mad! *It is a fatal attraction* when the unknown leads you on, *like the will-o'-the wisp that hovers over the rushes of a standing* pool.

لا يبذل ألدينغتون أيّ جهد، والشطر الوحيد يعود إلى كونه بالإنجليزيّة، مثل المترجمين الآخرين، لا توجد طريقة أخرى لترجمة *feu follet*:

To love a nun in the shape of an actress... and suppose it was the same woman? It is maddening! It is a fatal fascination where the unknown attracts you *like the will-o'-the-wisp* moving over the reeds of still water.

من ناحيته تحصّل سيبورث على بيتيْن إسكندريّيْن وشطرين:

To be in love with a nun/ in the guise of an actress!... and what if they were one and the same! *It is enough to drive one mad* - the fatal lure of the unknown *drawing one ever onward/ like a will o' the wisp/ flitting over the rushes* of a stagnant pool.

أمّا أنا فقد خسرتُ الإسكندريّ الاستهلالي، ولكنّني لأستدركَ أيضاً خسائر سابقة جئتُ بثلاثة أبيات إسكندريّة أخرى:

Amare una religiosa sotto le spoglie d'una attrice!... *e se fosse la stessa?/ C'è da perderne il senno!/ è un vortice fatale/ a cui vi trae l'ignoto, /fuoco fatuo che fugge/ su giunchi d'acqua morta...*

لعلّي غاليْتُ في إثراء المقطع، ولكن نبرته "الشادية" أغرتني. انطلقتُ من مبدأ أنّه، إن أردتُ أن تطفو على سطح نسيج النصّ إيقاعات خفيّة، يجب ألاّ أقرأ حساباً لما أربح ولما أخسر بل يجب أن أعتمد على عبقريّة اللّغة، أن أتبع نسق الخطاب الطبيعي، وأن أحقّق كلّ ما يأتيني من الإيقاعات بصفة عفويّة. ولكن سيبورث استدرك في الفصل 14، حيث نجد هذه السطور الاستهلاليّة الرائعة:

Telles sont les chimères/ qui charment et égarent/ au matin de la vie./ J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre' mais bien des cœurs me comprendront. Les illusions tombent l'une après l'autre,/ comme les écorces d'un fruit' et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère : elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie.

كما نرى، فإنّ لدينا بيتيْن إسكندريّيْن، وشطرين، وبيتاً ذا أحد

عشر مقطعاً. ويبدو لي، مرّة أخرى، أنّ البيتيْن الوحيديْن اللّذيْن بقيا في ترجمة هاليفي يعودان بالفعل إلى النتيجة الآلية للترجمة الحرفيّة :

Such are the charms that *fascinated and beguile us*/ *in the morning of life.*/ *I have tried to depict them* without much order, but many hearts will understand me. *Illusions fall, like leaves,* one after another, and the kernel that is left when they are stripped off is experience. The taste is bitter, but it has an acid flavour that act as a tonic.

يصل ألدينغتون إلى نتيجة أفضل (ثلاثة أبيات إسكندريّة وشطر) :

Such are the delusions which charm and lead us astray *in the morning of life.*/ *I have tried to set them down* in no particular order, *but there are many hearts*/ *which will understand me.* Illusions fall one by one, *like the husks of a fruit,*/ *and the fruit is experience.* Its taste is bitter, yet there is something sharp *about it which is tonic.*

أمّا أنا فقد حاولت الخروج بنتيجة مشرّفة :

Tali son le chimere/ *che ammaliano e sconvolgono*/ *all'alba della vita.* Ho cercato di fissarle senza badare all'ordine, ma molti cuori mi comprenderanno. Le illusioni cadono l'una dopo l'altra, *come scorze d'un frutto,*/ *e il frutto è l'esperienza.* / *Il suo sapore è amaro;* e tuttavia esso ha qualcosa di aspro che tonifica.

ولكن سيبورث فعل أفضل من ذلك وتمكّن دائماً تقريباً من وضع الأبيات في المكان نفسه الذي وضعها فيه نيرفال :

Such are the chimeras/ *that beguile and misguide us*/ *in the morning of life.*/ *I have tried to set them down* without much order, but many hearts will understand me. *Illusions fall away* one after another *like the husks of a fruit,*/ *and that fruit is experience.*/ *It is bitter to the taste,*/ *but there is fortitude* to be found in gall...

في الفقرة اللاحقة نقرأ ما يلي :

Que me font maintenant/ *tes ombrages et tes lacs,*/ *et même ton désert ?*

في البداية ترجمتُها كما يلي : *Che mi dicono ormai le tue fronde ombrose e i tuoi laghi, e il tuo stesso deserto*، ثمّ استدركتُ للحفاظ على الدلالة المزدوجة الموجودة في *ombrages* (هي أوراق، وتعطي الظلّ). بعد ذلك، للحفاظ على البيت الإسكندري، عدلتُ عن الظلّ واخترتُ ما يلي:

Che mi dicono ormai/ le tue fronde e i tuoi laghi,/ e il tuo stesso deserto?

خسرتُ الظلّ قليلاً آملاً، مؤمّلاً أن توحي به الأوراق، ولكنّني احترمتُ الوزن.

في بعض الأحيان نجد أنفسنا أمام المأزق المألوف: إذا أردنا الحفاظ على شيء، نخسر شيئاً آخر. لنعاين نهاية الفصل الثاني، عندما يقول في غناء أدريان فوق العشب،

La mélodie se terminait à chaque stance *par ces trilles chevrotants/ que font valoir si bien* les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules.

هناك بيت واضح، تزيد من قوّته قافية لاحقة (يصف الزغاريد على أنّها *chevrotants* وصوت الجدّات على أنّه *tremblante*)، وهناك تلاعب بالجناس الصوتي يوحي بصوت الجدّات. وقد خسر العديد من المترجمين البيت والقافية، واستعملوا للجناس الصوتي في العادة *tremuli* لترجمة *chevrotants* و *tremolante* لترجمة *tremblante* (محدثين تكراراً لا يروق لي). أمّا أنا فقد راهنتُ بالكامل على الجناس الصوتي، وتمكّنتُ من خلق أربعة أبيات سباعيّة المقاطع:

La melodia *terminava a ogni stanza/ con quei tremuli trilli/ a cui san dar rilievo/ Le voci adolescenti,* quando imitano con un fremito modulato la voce trepida delle loro antenate.

وخلاصة القول إنّني غالباً ما تخلّيتُ في ترجمتي لهذه الفقرات

عن الانعكاسيّة المعجميّة والنحويّة لأنّني اعتبرتُ أن المستوى المفيد حقيقة هو المستوى النظمي، وعليه راهنتُ. لذا لم أهتمّ كثيراً بالانعكاسيّة الحرفيّة، بل بخلق المؤثّر نفسه الذي، حسب تأويلي، كان النصّ الأصلي يريد إحداثه في القارئ[7].

وإذا سمحتم، أريد أن أذكر صفحة لتراتشيني (Terracini) (1951) حول ترجمة فوسكولو (Foscolo) لكتاب ستيرن (Sterne) عنوانه الإيطالي *Viaggio sentimentale* بالرّجوع إلى ملاحظة جاءت عن فوبيني (Fubini)، لنعاين هذه الفقرة من النصّ الأصلي االتي تقول:

Hail, ye small sweet courtesies of life, for smooth do ye make the road of it.

يترجم فوسكولو بقوله:

Siate pur benedette, o lievissime cortesie! Voi spianate il sentiero alla vita.

من الواضح، مثلما يلاحظ كلّ من فوبيني وترّاتشيني، أنّ هناك ابتعاداً عن الحرف، وأنّ إحساس فوسكولو يأخذ مكان إحساس ستارن. ومع ذلك يتجلّى في فوسكولو "وفاء أكبر للنصّ، جوهريّ وشكليّ في الوقت نفسه"، و "يظهر في إيقاع ينعكس بحريّة ولكن بوفاء مع تناسب في النصّ بحيث تتركّز الموجة التعبيريّة وتمتدّ كما

---

(7) يتوقّف تايلور (Taylor) (1993) عند بعض الفقرات من الترجمة الإنجليزيّة لـ **اسم الوردة**، وخاصّة عند حالات الجناس الاستهلالي والجناس الصوتي، أو حالات قلب تركيبي. ويوافق على أنّ عبارات مثل sconvolti i volti لا تسمح بنتيجة مقابلة في الإنجليزية، بينما يعتبر نتائجَ ناجحة حالات مثل:

folgorato l'uno da una dilettosa costernazione, trafitto l'altro da un costernato diletto,

التي تصبح في الترجمة الإنجليزيّة: This One Thunderstruck By a Pleasurable Consternation, That One Pierced By a Consternated Pleasure.

يريد أن يوحي به النصّ الأصلي" .Terracini 1915, ediz. 1983: pp)
.82-83)

4.3. نقل المؤثّر نفسه

عند هذا الحدّ ينبغي ألاّ نترك متصوّرات غامضة فحسب مثل التشابه في المعنى، والتعادل وحجج أخرى دائريّة، بل أيضاً فكرة انعكاسيّةٍ لغويّةٍ صرف. والعديد من المؤلّفين باتوا يتحدّثون الآن عن معادلة وظيفيّة أو *Skopos Theory* بدلاً من المعادلة في المعنى: أي أن الترجمة (خاصة في حالة نصوص ذات غاية جماليّة) يجب أن تنقل المؤثّر نفسه الذي يرمي إليه النصّ الأصلي. في هذه الحالة نتحدّث عن تساو في قيمة المبادلة، الذي يُصبح شيئاً قابلاً للتفاوض (Kenny 1998: p. 78). وتكون الحالة القصوى في هذا المتصوّر هي أن نترجم هوميروس نثراً بالاعتماد على أنّ الملحمة في زمن هوميروس تمثّل ما يمثّله النثر القصصي في عصرنا الحاضر[8].

هذا يعني بطبيعة الحال أنّ المترجم يقوم بفرضية تأويليّة بخصوص طبيعة المؤثّر الذي يرمي إليه النصّ الأصلي، وأقبل بكلّ أريحيّة ملاحظة دوزي (2000: p. 41) الذي يشير إلى أنّ متصوّر المؤثر الذي ينبغي نقله يُمكن ربطه بفكرة الـ *intentio operis*

---

(8) المراجع في هذا الخصوص كثيرة انظر مثلاً: نيدا (Nida) (1964) و باسنات (Bassnett) (1980). حول المعادلة الوظيفيّة انظر مازون (Mason) (1998) وفرمير (Vermeer) (1998)؛ حول *skopos theory* انظر سكافنر (Schäffner) (1998). بخصوص هذه الفوارق انظر دوزي (Dusi) (2000: 36 sgg). انظر أيضاً: كينّي (1998) حيث يأتي ذكر مختلف أنواع المعادلة: الإحالية أو الدلالية الصريحة، الإيحائيّة، النصيّة المعياريّة انظر da Koller 1989, sull'identità di effetto)، تداوليّة، ديناميّكية، شكليّة، نصيّة، وظيفيّة. انظر أيضا دوزي (1998) بخصوص طرق المعادلة الموضعيّة.

[قصد العمل] (Eco 1979 e 1990).

وبإيعاز من ملاحظة تّراتشيني عُدت إلى بداية نصّ ستيرن وإلى ترجمة فوسكولو، وهاهما متقابلتان:

They order, said I, this matter better in France. - You have been in France? said my gentleman, turning quick upon me, with the most civil triumph in the world. - Strange! quoth I, debating the matter with myself. That one and twenty miles sailing, for 'tis absolutely no further from Dover to Calais, should give a man these rights: - I'll look into them: so, giving up the argument, -I went straight to my lodgings, put up half a dozen shirts and a black pair of silk breeches, - "the coat I have on," said I, looking at the sleeve, "will do;" - took a place in the Dover stage; and the packet sailing at nine the next morning,, - by three I had got sat down to my dinner upon a fricasseed chicken, so incontestably in France, that had I died that night of an indigestion, the whole world could not have suspended the effects of the droits d'aubaine; - my shirts, and black pair of silk breeches, - portmanteau and all, must have gone to the King of France; - even the little picture which I have so long worn, and so often have told thee, Eliza, I would carry with me into my grave, would have been from my neck!

A questo in Francia si provvede meglio - diss'io.

- Ma, e vi fu ella? - mi disse quel gentiluomo; e mi si volse incontro prontissimo, e trionfò urbanissimamente di me.

- Poffare! - diss'io, ventilando fra me la questione - adunque ventun miglio di navigazione (da Douvre a Calais non si corre né più né meno) conferiranno sí fatti diritti? Vo' esaminarli. - E, lasciando andare il discorso, m'avvio diritto a casa: mi piglio mezza dozzina di camicie, e un paio di brache di seta nera.

- L'abito che ho indosso - diss'io, dando un'occhiata alla manica - mi farà.

Mi collocai nella vettura di Douvre: il navicello veleggiò alle nove del dí seguente: e per le tre mi trovai addosso a un pollo fricassé a desinare - in Francia - e sì indubatilmente che, se mai quella notte mi fossi morto d'indigestione, tutto il genere umano non avrebbe impetrato che le mie camicie, le mie brache di seta nera, la mia

valigia e ogni cosa non andassero pel droit d'aubaine in eredità al re di Francia - anche la miniatura ch'io porto meco da tanto tempo e che io tante, o Elisa, ti dissi ch'io porterei meco nella mia fossa, mi verrebbe strappata dal collo.

عبثاً نحاول العثور على وفاء حرفيّ. نعرف ستيرن ونعرف أسلوبه. وما يذهلنا هو كيف أن فوسكولو (المعروف بكلاسيكيّته المحدثة و "بنبل" إلهامه، حتّى وإن استعمل لغة عادية لدى القارئ الإيطالي في القرن التاسع عشر) استطاع أن ينقل طابع المحادثة الساخرة والعفوية الموجودة في الأصل. هذا مع الحفاظ على وفاء أسلوبي عندما يستعمل ستيرن عبارات فرنسيّة، إذ قال فُسكولو في الهوامش إنّه احتفظ بها تقديراً للتعدّدية اللغويّة الموجودة في أنموذجه.

هوذا مثال رائع من الاحترام، حتّى وإن كان غير حرفيّ، لمقاصد النصّ.

الفصل الرابع

المدلول، التأويل، التفاوض

عند ترجمتي لـ **سيلفي** للكاتب نيرفال كان عليّ أن أبيّن، كما تقول القصّة، أنّ منازل القرية، لوازي (Loisy)، التي تعيش فيها البطلة، وكذلك منزل الخالة، الذي يزوره الراوي صحبة سيلفي في أوتيس (Othys)، هي *chaumières* و *chaumière*. عبارة جميلة ولكنها غير موجودة في اللغة الإيطالية. وقد اختلف المترجمون الإيطاليون في حلولهم ومنهم من اختار capanna، أو casupola، أو casetta، أو piccola baita، واختار ريشارد سيبورث أن يترجمها بـ *cottage*.

الحال هو أنّ العبارة الفرنسيّة تعبّر على الأقلّ عن خمس خاصيّات: *chaumière* هي (1) منزل فلاحين، (2) صغير، (3) في العادة من الحجارة، (4) سقفه من حشف، (5) متواضع. أيّ خاصيّة من هذه الخاصيّات أكثر فائدة بالنسبة إلى المترجم الإيطالي؟ لا يُمكن استعمال كلمة واحدة، خاصّة إذا لزم أن نضيف مثلما نجد في الفصل السّادس أنّ *la petite chaumière* التي تسكنها الخالة كانت *en pierres de grès inégales*. فهي ليست capanna (كوخ)، التي في الإيطالية تشير إلى بيت من ألواح أو قش، وليست casetta (بيت صغير) لأنّ سقفها من أحشاف (بينما casetta في الإيطالية سقفها من

القرميد، وليست بالضرورة منزلاً حقيراً)، ولكنّها ليست كذلك baita، التي هي بيت بدائيّ في الجبل أشبه بملجأ مؤقّت. الأمر هو أنّه في عديد من القرى الفرنسيّة في تلك الحقبة كانت بيوت الفلاحين مصنوعة بهذه الكيفيّة، فهي ليست فيلّات صغيرة وليست أيضاً أكواخاً حقيرة.

لذا يجب التنازل عن بعض الخاصيّات (لأنّنا إذا أردنا التعبير عنها جميعها يجب أن نورد تعريفاً معجميّاً، مع فقدان النّسق)، والاحتفاظ فقط بتلك الأكثر أهميّة بالنسبة إلى السياق. بخصوص بيوت لوازي بدا لي من الأنسب أن أتنازل عن السقف الحشفي وأن أشير إلى كونها " casupole in pietra " (بيوت صغيرة من الحجارة). خسرتُ بعض الشيء، ولكنّني استعملتُ مع ذلك ثلاث كلمات عوضاً عن واحدة. وعلى كلّ حال، بما أنّه يُذكر - وهذا ما يفعله أيضاً نيرفال - أنّ تلك البيوت تزيّنها دوالٍ وورود معرّشة، فمن الواضح أنّها ليست أكواخاً حقيرة.

وفي ما يلي النصّ وترجمتي :

Voici le village au bout de la sente qui côtoie la forêt : vingt chaumières dont la vigne et les roses grimpantes festonnent les murs.

Ecco il villaggio, al termine del sentiero che fiancheggia la foresta : venti casupole in pietra ai cui muri la vite e la rosa rampicante fanno da festone.

بخصوص منزل الخالة يقول النصّ إنّها مصنوعة من *grès*، (الحثّ أو الحجر الرملي) الذي يقابله في الإيطالية " arenaria"، ولكنّ هذه اللفظة تذكّرني بحجارة مربّعة تربيعاً جيّداً (يخطر على بالي دائماً البيت الجميل من الحثّ حيث يسكن عادة نيرو وولف (Nero Wolfe) الذي يعرفه جميع قرّاء ريكس ستوت (Rex Stout)). كان

يُمكن القول، كما يفعل النصّ، أنّ المنزل مبنيّ بحجارة من الحثّ غير متساوية، إلاّ أنّ هذا التدقيق، في الإيطالية، سيترك في الظلّ كونَ السقف مصنوعاً من القشّ. ولكي أعطي القارئ الإيطالي المعاصر انطباعاً مرئيّاً عن المنزل اضطررتُ إلى ترك الخاصيّة التي تشير إلى كونها من الحثّ (وهو في نهاية الأمر غير هامّ)، وقلتُ إنّه منزل صغير من الحجارة، ولكن مع تدقيق أنّ السّقف من القشّ، وأظنّ أنّني تركتُ المخيّلة ترى أنّ تلك الجدران من الحجارة تمثل *opus incertum*. ومرّة أخرى كان على التدقيق اللاحق (أنّ الجدران مغطّاة بعريش من الجنجل والكرم البرّي) أن يجعل القارئ يفهم أنّ المنزل ليس كوخاً حقيراً. اختار سيبورث على العكس طريقاً آخر: لم يذكر السّقوف من القشّ بل انعدام تساوي الحجارة. ومن الأكيد أن ترجمته أكثر حرفيّة، ولكن يبدو لي أنّ تلك السّقوف من القشّ، إضافة إلى العريش من الجنجل، تعطي فكرة أفضل عن ذلك المنزل الرّيفي والمتأنّق في الآن نفسه:

نيرفال:

La tante de Sylvie habitait une petite chaumière bâtie en pierres de grès inégales que revêtaient des treillages de houblon et de vigne vierge.

إيكو:

La zia di Sylvie abitava in una casetta di pietra dai tetti di stoppia, ingraticciata di luppolo e di vite selvatica.

سيبورث:

Sylvie's aunt lived in a small cottage built of uneven granite fieldstones and covered with trellises of hop and honey suckle.

في هاتين الحالتيْن لم آخذ بعين الاعتبار كلّ ما يذكره معجم فرنسي تحت مدخل *chaumière*. إنّني "تفاوضتُ" بشأن تلك

الخاصيّات التي تبدو لي مفيدة بالنسبة إلى السياق - وإلى الغاية التي يهدف إليها النصّ (التي تكمن في قول إنّ تلك المنازل كانت بيوتاً صغيرة قرويّة، متواضعة ولكن غير حقيرة، مُعتنى بها جيّداً ومُزدانة. . . إلخ).

1.4. المدلول والمؤوِّلات

سبق أن ذكرنا أنّه في استحالة تطابق المدلول مع المرادفة، لا يبقى إلاّ فهم المدلول على أنّه جميع ما يذكره مدخل معجم أو موسوعة على أنّه مقابل للفظ معيّن. يبدو المعيار في نهاية الأمر جيّداً، حتّى لتفادي ظواهر استحالة القياس بين اللغات، بما أنّ معجماً فرنسيّاً جيّداً يفسّر لي في أيّ سياق ينبغي أن أفهم أنّ كلمة *bois* تعني لوحاً صالحاً للبناء أو خشباً مصنّعاً أو غابة.

هذا المعيار يتماشى مع سيميائيّة مستوحاة من تشارلز ساندرز بيرس (Charles Sanders Peirce) (الذي كان يظنّه ألتافيستا متورّطاً في حكاية رمّالة).

إنّ مؤوّل الممثَّل *representamen*، (أيّ شكل تعبّر عنه علامة، وليس بالضرورة لفظاً لغويّاً، ولكنّه من دون شكّ أيضاً لفظ لغويّ، جملة، أو نصّ بأكمله) هو بالنسبة إلى بيرس تمثيل آخر يحيل على "الموضوع" نفسه. بعبارات أخرى، لتحديد مدلول علامة من الضروري أن نعوّضه بعلامة أخرى أو بمجموعة من العلامات، التي تكون بدورها قابلة للتأويل بواسطة علامة أخرى أو بمجموعة من العلامات، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية له (CP 2.300). بالنسبة إلى بيرس العلامة هي " أيّ شيء يحدّد شيئاً آخر (مؤوّله) يحيل على موضوع هو نفسه يحيل عليه. . . وبالطريقة نفسها، يصبح المؤوّل بدوره علامة، وهكذا إلى ما لا نهاية له".

ولنترك جانباً كون بيرس يضيف : "ولكن سلسلة غير متناهية من التمثيل، كلّ منها تمثّل سابقتها، يُمكن تصوّرها على أنّها تمثّل موضوعاً مطلقاً يكون حدّها" ويعرّف بعد ذلك هذا الموضوع المطلق لا باعتباره موضوعاً بل باعتباره عادة سلوكيّة، ويعتبره مؤوّلاً نهائيّاً (CP 4.536; 5.473, 492). لا شكّ في أنّ المؤوّل النهائي لترجمة **سيلفي** لنيرفال يُمكن أن يكون استعداداً مختلفاً من طرفنا لفهم الحبّ التعيس، والزمن، والذاكرة (مثلما حدث من جهة أخرى لبروست[1] (Proust) ونأمل من دون شكّ أن هذا الاستعداد الذي تفرزه الترجمة هو نفسه الذي يُمكن أن يفرزه النصّ الأصلي الفرنسي. ولكنّني أظنّ أنّه، للحصول على ما يعتبره بيرس المؤوّل النهائي (الذي هو من وجهة نظرنا من دون شكّ المعنى العميق والمؤثّر النهائي للنصّ)، يجب أن نحلّ مسائل الترجمة على مستويات التأويل الوسيط.

على المستوى المعجمي قد يكون المؤوّل مرادفاً (في تلك الحالات النادرة التي يُمكن أن نجده فيها، مثلما يحدث، حتّى مع الاستثناءات التي سبق أن شاهدناها، مع (*Husband, mari, marito*)، أو علامة في نظام سيميائيّ آخر (بمقدوري أن أؤوّل كلمة *bois* مُظهراً رسماً يمثّل غابة)، أو إصبعاً موجّهاً نحو شيء مفرد يقع تعيينه باعتباره ممثّلاً لصنف الأشياء التي ينتمي إليها (لتأويل كلمة *legno* أشير إلى قطعة من الخشب)، أو تعريفاً، أو وصفاً. بل يذهب بيرس إلى القول أنّ المؤوّل يُمكن أن يكون خطاباً معقّداً لا يُترجم فحسب بل يفصّل استدلاليّاً جميع الإمكانيّات المنطقيّة المتضمّنة في العلامة، أو قياساً ناتجاً عن مقدّمة صحيحة، لدرجة أننا؛ في ضوء نظريّة للمؤوّلات، نستطيع فهم **مبدأ بيرس البراغماتي**: " أن ندرك ما هي

(1) انظر بروست (1954).

المؤثّرات العمليّة التي نتصوّر أن ينتجها موضوع متصوّرنا. فيكون تصوّر جميع هذه المؤثّرات هي التصوّر الكامل للموضوع" CP) (5.402 . فإذا ما فصّلنا إلى أقصى حدّ جميع المعارف التي نملكها بخصوص الغابات، يُمكننا أن نفهم دائماً بصفة أفضل ما هو الفارق بين اجتياز غابة صغيرة واجتياز دغل.

وبالرّجوع إلى *chaumière*، لنقل إنّ مجموعة مؤوّلاتها متوافرة في مقام أوّل من خلال الخاصيّات التي عرضتها قبل برهة، ثمّ من خلال صور هذا النّوع من المساكن، ومن جميع الاستدلالات التي يُمكن استنتاجها من المؤوّلات السابقة (من بينها كون "إذا chaumière فهي إذاً ليست ناطحة سحاب")، وأخيراً من خلال كلّ الإيحاءات الريفيّة التي يثيرها اللفظ ومن الاستشهادات نفسها التي ورد فيها اللفظ في نصّ نيرفال (*chaumière* هي ذلك النّوع من البيوت الصغيرة التي تسكنها سيلفي وخالتها)... إلخ.

ولكن، يُمكن أن يكون المؤوّل ردّاً سلوكيّا وعاطفيّاً. قد تكلّم بيرس عن *Energetic Interpretant*، بمعنى أنّ ضحكة يُمكن من دون شكّ أن تُفهم على أنّها تأويل مزحةٍ مُضحكة (من يجهل اللغة التي نُطقت المزحة بها بإمكانه، من خلال الضحك الذي يثيره، أن يستدلّ على الأقلّ أنّ ما قيل شيء مُضحك). ومع ذلك، إنّ مفهوماً بهذا الاتّساع للمؤوّل يقول لنا إذا كانت الترجمة بالتأكيد تأويلاً، فالتأويل ليس دائماً ترجمة. وبالفعل فإنّ الضحك الذي يتبع المزحة يخبرني بوجود مزحة، ولكنّه لا يوضّح لي محتواها (انظر : Short 2000: p.78).

وتبعاً لهذا لا يكفي، كي نُترجم، أن ننتج مؤوّلاً للّفظ، أو للخطاب أو للنصّ الأصلي. يقول بيرس إنّ المؤوّل يجعلني أعرف شيئاً إضافيّاً، ولا شكّ في أنّني عندما أؤوّل الجرذ على أنّه " ثدييّ قاضم" أتعرّف على خاصيّات للجرذ ربّما كنتُ أجهلها قبل ذلك.

ولكن، لو أنّ المترجم الإيطالي لرواية **الطّاعون** قال إنّ الدكتور ريو رأى على السلّم جثّة ثدييّ قاضم، لما أسدى خدمة صالحة (حسب العقل السليم، إن صحّ القول) للنصّ الأصلي. ومن جهة أخرى، قد يوفّر أحياناً المؤوّل شيئاً إضافياً يكون، بالنسبة إلى النصّ المعني بالترجمة، شيئاً أقل والمثال المعبّر عن هذا هو الضحك الذي يتبع المزحة. فإن لم أترجم المزحة واكتفي بالقول إنها أضحكت، فإنّني لم أوضّح إن كان صاحب المزحة فكاهياً عادياً أم إنّه تلميذ عبقريّ لأوسكار وايلد (Oscar Wilde).

2.4. أنماط معرفيّة ومضامين نوويّة

إذ لجأتُ في عديد المرّات إلى فكرة التفاوض لتفسير عمليّات الترجمة، فذلك لأنّه تحت شعار هذا المتصوّر أضع مفهوماً، بقي إلى حدّ الآن متعذّر التدقيق، وهو مفهوم المدلول. إنّنا نتفاوض بخصوص المدلول الذي ينبغي أن تعبّر عنه الترجمة لأنّنا نتفاوض دائماً، في الحياة اليوميّة، بخصوص المدلولات التي يجب أن نمنحها للعبارات التي نستعملها. على أيّ حال، هذا ما عرضته في كتابي *Kant et l'ornichoryngue* (Eco, 1997)، وأرجو المعذرة إن استعدت التمييز الذي حدّدته في ذلك العمل بين **النمط المعرفي**، و**المضمون النووي**، و**المضمون الكتلويّ**.

خلافاً لأي نظرية، يجد النّاس أنفسهم عادة متّفقين، بخصوص التعرّف على بعض الأشياء وبموافقة بيْنذاتيّة، على أنّ الحيوان الذي يمرّ عبر الطريق هو قطّ وليس كلباً، وأن مبنى من طابقيْن هو منزل، ومن مائة طابق هو ناطحة سحاب. . . إلخ. إذا كان الأمر على هذا النحو، يجب التسليم أنّنا نملك (في مكانٍ ما يُدعى دماغ أو عقل أو نفس أو شيء آخر) نوعاً من الرّسم الذهني على أساسه يمكننا أن

نتعرّف على حدوث شيء معيّن. وأرجع القارئ إلى كتابي المذكور آنفاً بخصوص كلّ النقاش الفلسفي والنفساني عن طبيعة هذه الرّسوم، التي عرّفتها **بالأنماط المعرفيّة**. يبقي أنّه بمقدورنا التسليم بهذه الرّسوم فعلاً لتفسير ظواهر الموافقة البيْنذاتيّة عند التعرّف على شيء، وردود الفعل الثابتة، على الأقل إحصائياً، التي يقوم بها الجميع بطريقة مشابهة تقريباً على بعض الكلمات أو الجهل (كـ "في السّاحة قطّ " أو "أعطني إبريق الحليب")، ولكنّنا لا نقدر على "مشاهدتها" ولا على "لمسها" (بإمكاننا، على أكثر تقدير، أن نحاول فهم الرّسوم التي تجول في خاطرنا، ولكنّنا لا يُمكن أن نعرف شيئاً عن تلك الموجودة في ذهن الآخرين).

نحن لا نعرف ماذا يجول بخاطر شخص عندما يتعرّف على فأر أو يفهم كلمة فأر. لا نعرف ذلك إلاّ عندما يكون ذلك الشخص قد أوّل كلمة فأر (ربما بالإشارة فقط إلى فأر بإصبعه أو إلى رسم فأر) ليسمح لشخص آخر، لم يرَ أبداً فئراناً، بالتعرّف عليها. نحن لا نعرف ماذا يحدث في ذهن من يتعرّف على فأر، ولكنّنا نعرف من خلال أيّ مؤوِّلات يفسّر أحد للآخرين ما هو الفأر. هذه المجموعة من التأويلات المعبَّر عنها سأسمّيها مضموناً نوويّاً لكلمة فأر. المضمون النوويّ هو شيء قابل للرؤية، قابل للّمس، وقابل للمقابلة البيْنذاتيّة لأنّه معبَّر عنه بصفة حسيّة من خلال أصوات، وعند الاقتضاء من خلال صور، وحركات، وحتّى من خلال منحوتات من البرونز.

فالمضمون النوويّ، مثله مثل النمط المعرفيّ الذي يؤوّله، لا يمثّل كلّ ما نعرفه حول وحدة معيّنة من المضمون. إنّه يمثّل المفاهيم الدّنيا، المتطلّبات البدائيّة للتعرّف على شيء معيّن أو لفهم متصوّر معيّن- ولفهم العبارة اللغويّة الموافقة له.

كمثال للمضمون النوويّ استعيد مقترحاً من ويرزبيكا (Wierzbicka) بخصوص الفأر (1996: pp. 340 sgg.). إذا كان تعريف لفظ فأر يسمح أيضاً بالتعرّف على فأر، أو على أيّ حال لتمثيله ذهنيّاً، فمن الواضح أنّ تعريفاً قاموسيّاً بحتاً من نوع " ثدييّ، فأريّ، قاضم" (الذي يحيل على سمات التصنيفات الطبيعيّة) غير كاف. ولكن حتّى التعريف الذي تقترحه الموسوعة البريطانية يبدو غير كاف، مع أنّه ينطلق من تصنيف حيوانيّ، ويحدّد المناطق التي يعيش فيها، ويسهب بخصوص عمليّاته التناسليّة، وحياته الاجتماعيّة، وعلاقاته مع الإنسان والبيئة الأهليّة، إلى غير ذلك. من لم يشاهد أبداً فأراً لن يقدر أبداً على التعرّف عليه من خلال هذه المجموعة الواسعة والمنظّمة من المعطيات.

في مقابل هذه التعريفات يُدلي ويرزبيكا بتعريفه الخاصّ الشعبي (Folk)، الذي يحتوي فقط على ألفاظ بدائيّة، ويملأ صفحتيْن، ويتكوّن من ذوات من هذا النوع:

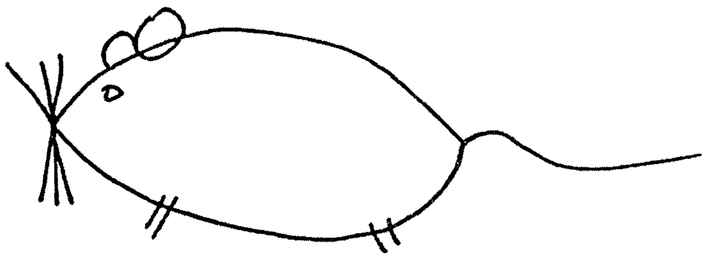
يطلق عليها النّاس اسم فئران - يظنّ النّاس أنّها كلّها من النّوع نفسه - لأنّها متأتّية من مخلوقات من النوع نفسه - يظنّ الناس أنّها تعيش في الأماكن التي يعيش فيها النّاس - لأنّها تريد أن تقتات من الأشياء التي جعلها الإنسان لقوته - لا يريد النّاس أن تعيش هناك [. . .]

يمكن شخصاً أن يتناول إحداها في كفّه - (لا يريد الكثيرون تناولها في اليد). لونها رماديّ أو بنيّ - رؤيتها متيسّرة - (بعض المخلوقات من هذا النّوع بيضاء اللّون) [. . .]

لها قوائم قصيرة - لذا عندما تتنقّل لا تظهر قوائمها التي تتحرّك ويبدو أن الجسم كلّه ملاصق للأرض [. . .]

لها رأس يبدو غير منفصل عن الجسم - والجسم كلّه يبدو شيئاً صغيراً له ذيل طويل ونحيف خال من الشعر - طرف الرأس مدبّب - لها شعرات قليلة صلبة تبرز من ناحيتيْ الرأس - لها أذنان مستديرتان على قمّة الرّأس - أسنانها صغيرة محدّدة تستعملها للعضّ.

لو قمنا بإحدى تلك الألعاب الاجتماعيّة التي يصف فيها شخصٌ شفويّاً شيئاً ما لشخص آخر، عليه أن ينجح في نسخه، (بهذا تُقاس في الآن نفسه قدرات الشخص الأوّل الشفويّة وقدرات الشخص الثاني البصريّة) لتمكّن الشخص الثاني ربّما من الردّ على الوصف-الحافز المقترَح من طرف ويرزبيكا برسم صورة مثل صورة الرّسم 6:



الرّسم 6

تحدّثتُ عن شروط دنيا. وبالفعل، يعرف عالم الحيوانات من دون شكّ عن الفئران أشياء كثيرة أخرى يجهلها المتحدّث العادي. يعني هذا أنّها "معرفة موسّعة"، تتضمّن أيضاً مفاهيم غير ضروريّة للتعرّف الحسّي (مثلاً: إنّ الفئران تُستعمل للتجارب في المخابر أو إنّها حاملة لهذه الأمراض أو تلك، علاوة على كونها بلغة الحيوان *mus*). بخصوص هذه الكفاية الموسّعة نتحدّث عن **المضمون الكتلويّ**.

يملك عالم حيوانيّ عن الفأر مضموناً كتلويّاً أكبر ممّا يتوافر لدى المتحدّث العادي، وعلى مستوى المضمون الكتلويّ يقع ذلك التقسيم في العمل اللغوي الذي يتحدّث عنه بوتنام (Putnam): (1975)، والذي أفضّل أن أعرّفه على أنّه تقسيم العمل الثقافي. على مستوى المضمون النوويّ يجب أن يكون هناك اتّفاق معمَّم، ولو مع بعض الفوارق الخفيفة ونقاط غموض، بينما المضمون الكتلويّ، الذي يمكن أن يتّخذ حجوماً مختلفة بحسب الأشخاص، يمثّل مجموعة متّسعة من الكفايات القطاعيّة. لنقل إنّ جملة المضامين الكتلويّة تتطابق مع الموسوعة باعتبارها فكرة معدِّلة ومسلّمة سيميائيّة سبق أن تحدّثنا عنها في (Eco, 1984 §5.2).

العالِم الحيواني يعرف جيّداً الفارق بين الفأر والجرذ. وعلى هذا النحو يجب أن يعرفه مترجم دراسة في علم الحيوان. ولكن لنفترض الآن أنّني أنا وعالم الحيوان رأينا، في قاعة، شكلاً صغيراً مغزليّاً يمرّ سريعاً أمامنا. سيصيح كلانا "حذارِ، يوجد فأر!" في هذه الحالة يكون قد رجع كلانا إلى النمط المعرفي. يعني أن العالم الحيواني صغّر إن شئنا من مخزونه المعرفي ليجعله في حجم معرفتي - حتّى وإن تعرّف عند رؤية الحيوان الصغير على نوع ثانوي من الفئران لها في كتبه العلميّة اسم مضبوط وخصوصيّات مميّزة. يكون قد قبل أن يتماشى مع مضموني النوويّ. تكون قد حدثت بصفة عفويّة بيني وبين العالم الحيواني عمليّة تفاوض ضمنيّة.

3.4. لنتفاوض: فأر أم جرذ؟

يكون من باب السهولة القول أنّه في عمليّة ترجمة لفظ *Mouse,* *souris, Maus* أو فأر، يتعيّن على المترجم أن يختار في لغته، اللّفظ الذي يمرّر بصفة أفضل المضمون النوويّ الموافق. إلاّ أنّ هذا هو ما

يحاول أن يقوم به مؤلّف معجم مزدوج اللّغة. أمّا المترجم فهو ينقل نصوصاً، ولعلّه بعد توضيح المضمون النوويّ للفظ ما سيقرّر، وفاءً لمقاصد النصّ، أن يتفاوض بخصوص انتهاكات جليّة لمبدأ الحرفيّة المجرّد.

لنفترض أنّنا سنحكم على بعض الترجمات الإيطاليّة لمشهد من هملت (III، 4) حيث يستلّ هملت سيفه، بعد أن صاح *How Now! A Rat?*، ويخرق السّتار قاتلاً بولونيو. جميع الترجمات الإيطالية التي أعرفها ترجمت بقول *Cosa c'è, un topo?* أو *Come? Un topo?*. لا أشكّ في أنّ جميع المترجمين يعرفون أنّ *Rat* في الإنجليزيّة تعني Any of Numerous Rodents (*Rattus* and Relatd Genera)" Differing From The Related Mice by Considerably larger size and by Structural Details"، ولكنّه يعني إيحائيّاً " a Contemptible Person" (وبهذا المعنى أراده شكسبير في ريتشارد الثالث)، وأنّ *To Smell A Rat* تعني أشتمّ رائحة المؤامرة. ولكن العبارة الإيطالية *ratto* لا تملك هذه الدلالات الإيحائيّة، إضافة إلى أنّها قد توحي بفكرة "السرعة". لنضف إلى هذا أنّه في كلّ الحالات التي يرتعب فيها شخص عند رؤية قاضم (لنتذكّر تلك المشاهد في الأعمال الفكاهيّة التي تصعد فيها السيّدات فوق الكراسي رافعات تنّوراتهنّ، بينما يمسك الرّجال بالمكانس)، فإنّ الصيحة التقليديّة هي *un topo!* [فأر!].

لذا، وحتّى يحصل لدى القارئ الإيطالي أثر صيحة المفاجأة والإنذار(الخاطئ) الذي صاح به هملت، يبدو لي من الأنسب أن نجعله يصيح *un topo?* بدلاً من *un ratto*? سنخسر بطبيعة الحال كلّ الإيحاءات السلبيّة الموجودة في *Rat*، ولكنّنا سنفقدها على كلّ حال. إذا كان من الضروري في ترجمة كامو (Camus) أن نلحّ على حجم تلك القواضم، فإنّه بالنسبة إلى شكسبير يكون من الأهمّ أن ننقل

الحيويّة، والعفويّة، والنبرة المألوفة للمشهد، بحيث نبرّر ردّ الفعل الذي تحدثه تلك الصيحة.

فإذا سمح لنا المضمون النوويّ بمعالجة فكرة معادلة للمدلول تكون أكثر دقّة، فهو يمثّل حدّاً أدنى وشرطاً أدنى في عمليّة الترجمة، ولكنّه لا يمثّل معياراً مطلقاً. بالنسبة إلى نصّ كامو لا يوجد مجال كبير للتفاوض، لا يُمكن إلاّ أن نستعمل اللّفظ الذي يقدر على تمكين القارئ الإيطالي من المضمون النوويّ نفسه الذي يحدثه لفظ *Rat* لدى القارئ الفرنسي. أمّا لترجمة *chaumière* (من دون تعويض كلمة واحدة بتعريف مطوّل قد يغيّر من نسق النصّ) كان عليّ أن أعتبر المضمون النوويّ المعبَّر عنه في تلك الكلمة، ولكن، إزاء ثراء ذلك المضمون، وجب أن أتفاوض بشأن بعض الخسائر.

يقول غَدمار (1960, tr. it.: 351):

إذا أردنا في الترجمة أن نلحّ على جانب من النصّ الأصلي يبدو لنا ذا أهميّة، فإنّ هذا لا يتسنّى أحياناً لنا إلاّ إذا وضعنا في مرتبة ثانية، أو حذفنا جوانب أخرى هي أيضاً موجودة. ولكنّ هذا هو بالفعل ما نسميّه تأويلاً. . . ولكن بما أنّ (المترجم) لا يجد نفسه دائماً قادراً على التعبير عن جميع مستويات النصّ فإنّ عمله يفرض عليه أيضاً تنازلاً متواصلاً.

هذه التّأمّلات تقودنا إلى استنتاج أن فكرة الانعكاسية، التي سبق أن تحدّثنا عنها في الفصل السّابق، تصبح محدودة بفعل تضحيات عديدة موزونة. لنحاول أن نفكّر في ماذا يُمكن أن تكون الفكرة الحقيقيّة للمدلول المتسترّة وراء نظريّات دلاليّة في الظاهر مختلفة جدّاً. بالنسبة إلى نظريّة حقيقيّة وظيفيّة ليس المدلول، كما يُقال غالباً، ما هو صادق في عالم الإحالة: إنّه كلّ ما يستتبع قولاً

إذا كان ذلك القول صحيحاً (إذا كان صحيحاً أن فيليبّو أعزب فصحيح أيضاً أنّ يكون فيليبّو ذكراً بالغاً غير متزوّج). بالنسبة إلى نظريّة معرفيّة، إنما على خطى استذكارات فيتغنشتانية فهمُ القول هو معرفة التصرف بصفة مطابقة لمضمون الجملة. وأخيراً، وأعود إلى مبدأ بيرس البرغماتي، إذا اعتبرنا المؤثرات التي يُمكن أن يكون لها عواقب عملية تتمثل في الموضوعات التي نتصوّرها، فها إنّ تصوّرنا لتلك المؤثّرات يكوّن جملة تصوّرنا للموضوع.

إذا كان مدلول اللّفظ هو كلّ ما يمكن استدلاله من الفهم الكامل للّفظ، ففي لغات مختلفة تسمح ألفاظ مرادفة ظاهرياً أو لا تسمح بصياغة الاستدلالات نفسها. لو أنّي ترجمتُ *chaumière* بلفظ *casetta* فلن أحذف فحسب السّقف من القشّ، بل ويكون أيضاً من التهوّر أن يصعد أحد فوق سقف *chaumière* لإشعال الأسهم النارية (بينما يُمكن ذلك فوق سطح القرميد الذي يغطّي البيت الصغير). وبقطع النظر عن الأسهم النارية، من المهمّ بالنسبة إلى سيلفي أنّنا نستدلّ من *chaumière* على المنزلة المتواضعة لأهل البيت. فلو ترجمتُ لفظ *Home* بالإيطاليّة *casa* فإنّني سأجمّد جملة من الاستنتاجات التي أستقرئها من اللفظ الإنجليزي، لأنّني عندما أتجوّل في الشوارع أرى منازل وليس *Homes* (إلاّ إذا شاركتُ في الشعّور نفسه الذي يحسّه كلّ من ساكنيها). فلو أنّها من وراء البساط الموشّح مرّ فأر عوضاً من جرذ فإنّني أنفي كلّ استدلال بخصوص وباء قد يتبع ذلك المرور (وبإمكاني نفيه لأنّ هذه التّبعات في هملت غير واردة - بينما هي واردة في الطّاعون).

الترجمة تعني دائماً "كشط" بعض التّبعات التي يفرضها اللّفظ الأصلي. في هذا المعنى، عندما نترجم، لا نقول أبداً الشيء نفسه. فالتأويل الذي يسبق كلّ ترجمة يجب أن يحدّد ما هي وكم هي

التّبعات الممكنة التي يوحي بها اللّفظ ويجوز كشطها. وذلك، من دون أن نكون واثقين من أنّنا لم نفقد ترجيعاً فوق البنفسجيّ أو إيحاءً تحت الأحمر.

إلاّ أن التفاوض ليس دائماً تفاوضاً يوزِّع بصفة عادلة الخسائر والفوائد بين الطرفيْن المعنيّيْن. يُمكن أن أعتبر مُرضِياً حتّى تفاوضاً سلّمتُ فيه للطّرف المقابل أكثر ممّا سلّم لي ومع ذلك، وباعتبار غايتي الأولى وكوني انطلقتُ في ظروف غير ملائمة، فإني أعتبر نفسي راضياً.

الفصل الخامس

خسائر وتعويضات

هناك خسائر يُمكن أن نعتبرها مطلقة. وهي الحالات التي تستحيل فيها الترجمة، وإذا حدث ذلك، مثلاً، أثناء ترجمة رواية، فإنّ المترجم يلجأ إلى الحلّ الأخير، وهو أن يضع ملحوظة في أسفل الصفحة - والملحوظة في أسفل الصفحة تصادق على فشله. ولدينا مثال من الخسارة المطلقة في الكثير من المجانسات اللفظية.

أذكر نكتة قديمة إيطالية لا يمكن ترجمتها في أغلب اللّغات الأجنبيّة. اكتشف مدير شركة أن الموظّف المدعوّ روسّي (Rossi)، يتغيّب منذ بضعة أشهر كلّ يوم بين الساعة الثّالثة والرّابعة. فدعا إليه الموظّف Bianchi وطلب منه أن يتبعه خفية، ليعرف أين يذهب ولأيّ غرض. تبع بيانكي زميله روسّي بضعة أيّام ثمّ رفع تقريره إلى المدير: "*Ogni giorno Rossi esce di qui e compera una bottiglia di spumante, va a casa sua e si intrattiene in affettuosi rapporti con sua moglie. Poi torna qui*" [كلّ يوم يخرج روسّي من هنا ويقتني قارورة شمبانيا، ثم يذهب إلى *casa sua* ويُمضي وقتاً في علاقات عاطفيّة مع *Sua moglie*. بعد ذلك يعود إلى العمل]. لم يفهم المدير لماذا يفعل روسّي بعد الظهر يُمكن أن يفعله جيّداً في

المساء، دائماً في منزله؛ حاول بيانكي أن يفسّر له الأمر، ولكنّه لم يقدر إلاّ على إعادة قوله، ملحّاً على الأكثر على *sua*. وفي نهاية الأمر، أمام استحالة توضيح المسألة، قال : "*Scusi, posso darle del tu?* (عذراً هل يمكن أن أناديك بـ Tu).

للنكتة معناها في الإيطالية لأنّ *sua* يمكن أن تعني في الوقت نفسه "زوجته" (أي زوجة روسّي) أو "زوجة حضرتك" (أي زوجة المدير). ولا يُمكن بيانكي أن يوضّح المغامرة العاطفية إلاّ برفع الكلفة واستعمال ضمير *tua*. لا يُمكن ترجمتها إلى الفرنسيّة، أو إلى الإنجليزيّة أو إلى الألمانيّة، لأنّ هذه اللّغات تعتمد ضميرْين *sa/votre, his/your, seine/ihre*. لا توجد طريقة لتلافي الخسارة، والأفضل هو التخلّي عن الترجمة - أو، إذا كانت النكتة تصلح لوصف شخص يحب التلاعب بالألفاظ في رواية، فمحاولة ترميمها لنقلها تعني البحث عن نكتة معادلة (ولكنّنا سنتحدّث عن هذا في ما يلي).

لحسن الحظّ أنّ هذه الحالات لا ترد إلاّ في النّادر. في أغلب الحالات الأخرى تطرأ إشكاليّات خسارة، دائماً جزئيّة، مثلما رأينا في *chaumières*، يُمكن مقابلتها بمحاولات تعويض.

1.5. خسائر

لاحظ بعضهم أنّ لغة سيلفي فقيرة معجميّاً. فهناك ألفاظ تتكرّر عدّة المرّات، فبشرة الفلاّحين دائما *halée* (مُسمَرّة)، والرؤى دائماً ورديّة وزرقاء أو ورديّة وشقراء، نجد ثمانية ألوان في الأزرق أو المائل إلى الزّرقة، وتسعة ألوان في الوردي، خمس مرّات يظهر النعت *vague* وتسع مرّات تعترضنا كلمة *bouquet*. ولكن قبل أن نتحدّث عن الفقر المعجمي يجب أن نتأمّل في لعبة المقابلات (تماماً

بالمعنى البودليرياني للكلمة) التي يقيمها النصّ بين صور مختلفة. لذا فإنّ القاعدة هي أن لا نثري أبداً، مفردات المؤلّف حتى وإن كُنّا مشدودين إلى ذلك. لسوء الحظ، يجد المترجم نفسه أحيانا مُرغماً على التنويع.

لنتمعّن في حالات لفظ *bouquet*. قلتُ إنّه يظهر تسع مرّات، والسّبب واضح لماذا يستعمله نيرفال بمثل هذه الوفرة: فموضوع إهداء الزهور يتواتر عبر الرواية كلّها، تُهدى الزهور إلى إيزيدي، إلى أدريان، إلى سيلفي، إلى أوريلي، إلى الخالة، وكأنّ هذا لا يكفي، يعترضنا في نقطة ما *un bouquet de pins* (باقة من الصنوبر). هذه الزّهور تمرّ من يد إلى أخرى، مثل الصولجان، في نوع من لعبة تناوب رمزيّة، ويكون من الصواب أن نحافظ على الكلمة نفسها للتشديد على تواتر الموضوع.

من سوء الحظ أنّه يجب ترجمة *bouquet* في الإيطاليّة بلفظ *mazzo*، والأمر هنا يختلف. يختلف لأنّ كلمة *bouquet* تحمل في طيّاتها أيضاً إيحاء بأريج ذكيّ، وتوقظ فينا عالماً من الأزهار والنبات، بينما كلمة *mazzo* الإيطالية يُمكن أن تكون من الحريق، أو المفاتيح، أو الجوارب أو الخِرَق. لذا فإنّ *bouquet* كلمة لطيفة بينما *mazzo* ليست كذلك، وتذكّر بألفاظ خشنة مثل *mazza, mazzata*، *ammazzamento*، فيها تنافر أصوات وترنّ كصوت ضربة بالسّوط.

وإنّي لأحسدُ سيبورث (Sieburth) لأنّه استطاع أن يستعمل *bouquet* سبع مرّات على تسع، ولكنّ وبستر (Webster) يعترف باللّفظ على أنّه كلمة إنجليزية. وصحيح أنّ المعاجم الإيطاليّة تفعل الآن هي الأخرى الشيء نفسه، ولكن في الاستعمال المتداول، يُستعمل *bouquet* للإشارة إلى عطر نبيذ، وإذا أحال على باقة من الأزهار فإنّه يبدو تعبيراً فرنسيّاً. أعتبر أنّه في ترجمة من الفرنسيّة

يجب تفادي التعابير الفرنسيّة، كما يجب تفادي التعابير الإنجليزيّة في ترجمة من الإنجليزيّة[1]. كان عليّ، إذاً، أن أنوّع عند كل استعمال فاخترت بين *serti*، وأخرى *fasci* أو *mazzolini* حسب ما يقتضيه الحال. وكان عزائي أنّني حتّى إن خسرتُ الكلمة، فإنّني لم أخسر صورة إهداء الزهور، وبقي تواتر الموضوع. ومع ذلك فإنّني واع بخيانتي لأسلوب نيرفال، وهو أسلوب حتّى في تكراره.

عنوان الفصل الأخير من **سيلفي** هو "Dernier feuillet". إنّه نوع من التوديع، من الختم المتأسّي وُضع كنهاية للكتاب. كان نيرفال مغرماً بالكتب (ويعطي دليلاً على ذلك في الكثير من نصوصه) واستعمل مصطلحاً تقنيّاً: *feuillet* هو ورقة من كتاب (صفحتان، وجهاً وقفا) - والورقة الأخيرة في كلّ كتاب تحتوي في العادة على الـ "colophon"، (فيها ذكر لتاريخ الطبع وصاحب الطبع، وفي الكتب القديمة يتضمّن أحياناً عبارات توديع، أو دعاء دينيّاً). ترجم سيبورث عن صواب بـ *Last Leaf*، بينما في ترجمة إنجليزيّة أخرى نجد *Last Pages*، مع ضياع التلميح إلى الكتب القديمة. في اللغة الإيطاليّة تُترجم كلمة *feuillet* تقنيّاً بـ *carta*، إلاّ أنّ "ultima carta" قد تُدخل دلالة غريبة عن السياق. وبالفعل نقول في الإيطاليّة *giocare l'ultima carta* (لعب ورقته الأخيرة) بمعنى قام بالمراهنة الأخيرة. هذا الإيحاء سيخون معنى النصّ الأصلي، لأنّ الرّاوي لا يقوم هنا بأيّ مراهنة، بل العكس، فهو يستسلم لمصيره، ويودّع بشيء من الأسى ماضيه.

كان بإمكاني أن أترجم بـ "Ultimo folio"، ملتجئاً إلى عبارة

---

(1) ولكن فوسكولو (Foscolo) يعلّمنا أنّه يجب ترك التعابير الفرنسيّة في نصّ إنجليزي.

لاتينيّة، مستعملة تقنيّاً في فهارس الكتب القديمة (وتُستعمل على سبيل المثال عبارة *in folio* للإشارة إلى شكل الكتاب). ولكن نيرفال لم يُرد إدخال هذا المصطلح التقني، الذي كان سيبقى (كما هو الآن) غامضاً بالنسبة إلى القارئ العادي. لذا وجب عليّ أن أترجم، مع نقص في الدقّة، " Ultimo foglio ". وبالفعل فإن ورقة الكتاب بالإيطاليّة هي foglio، إلاّ أنّ *foglio* له معنى أقلّ تقنية من *carta*. وتبعاً لهذا، فأنا واعٍ بأنّني خسرتُ تلميحاً له أهميّته[2].

هناك حالات تكون فيها الخسارة، إذا حافظنا على حرفيّة النصّ، خسارة لا حلّ لها.

كنتُ قد تحدّثتُ في البداية عن الخسارة المطلقة، وهذا مثال منها. شخصيّة الأب كسبار في روايتي **جزيرة اليوم السّابق** شخصيّة كاهن ألماني لا يتكلّم فقط بنبرة ألمانيّة، بل ينقل مباشرة إلى الإيطاليّة تراكيب نحويّة ألمانيّة فحسب، مع نتائج كاريكاتوريّة. إليكم فقرة إيطاليّة، والطريقة التي نقل بها كلّ من المترجم الإنجليزي، ويليام ويفر (William Weaver)، والمترجم الفرنسي جان نويل سكيفانو (Jean Noel Schifano)، وقد حاولا أن ينسخا في لغتيهما بعض الهفوات الخصوصيّة التي تصدر عن ألماني:

" Oh mein Gott, il signore mi perdona che il Suo Santissimo Nome invano ho pronunziato. In primis, dopo che Salomone il Tempio costruito aveva, aveva fatto una grosse flotte, come dice il Libro dei Re, e questa flotte arriva all'Isola di Ophír, da dove gli riportano (come dici tu?)... quadringenti und viginti..."

"Quattrocentoventi."

---

(2) ومن جهة أخرى فإنّ المترجمين الآخرين لم يخرجوا بحلّ أفضل، وعندما لم يلجأوا مثلي إلى Ultimo foglio، فقد تأرجحوا بين Ultimo foglietto (هكذا) وUltima pagina (صفحة أخيرة).

"Quattrocentoventi talenti d'oro, una molto grossa ricchezza: la Bibbia dice molto poco per dire tantissimo, come dire pars pro toto. E nessuna landa vicino a Israele aveva una tanto grosse ricchezza, quod significat che quella flotta all'ultimo confine del mondo era arrivata. Qui."

"Ach mein gott, the Lord forgive I take His most Holy Name in vain. In primis, after Solomon the Temple had constructed, he made a great fleet, as the Book of Kings says, and this fleet arrives at the Island of Ophir, from where they bring him- how do you say? - quadrigenti und viginti..."

"Four hundred twenty."

"Four hundred twenty talents of gold, a very big richness: the Bible says very little to say very much, as if pars pro toto. And no land near Israel had such big riches, quod significant that the fleet to ultimate edge of the world had gone. Here." (*Weaver*)

"Oh mein Gott, le Seigneur me pardonne pour ce que Son Très Saint Nom en vain j'ai prononcé. In primis, après que Salomon le Temple construit avait, il avait fait une grosse flotte, comme dit le Livre des Rois, et cette flotte arrive à l'Ile d'Ophir, d'où on lui rapporte (Comment dis-toi ?)... quadringenti und viginti..»

«Quatre cent vingt.»

«Quatre cent vingt talents d'or, une beaucoup grosse richesse : la Bible dit beaucoup peu pour dire tant et tant, comme dire pars pro toto. Et aucune lande près d'Israël avait une aussi tant grosse richesse, quod significat que cette flotte aux derniers confins du monde était arrivée. Ici.» (*Schifano*)

ولكن بورخارت كروبير (Burkhart Kroeber) وجد نفسه مع الألمانيّة في مأزق محيّر. كيف سيتحدّث بالألمانيّة شخص يتكلّم الإيطاليّة مثلما يتكلّمها ألماني؟ خرج المترجم من هذا المأزق مقرّراً أنّ خاصيّة الأب كسبار ليست بالأساس في كونه ألمانيّاً، بل في كونه ألمانيّاً من القرن السّابع عشر، وجعله يتكلّم بلغة ألمانيّة باروكيّة. وأثر الغرابة هو نفسه، ويبدو الأب كسبار غريب الأطوار كما في الأصل. لنلاحظ مع ذلك أنّه لم يُمكن الحفاظ على جانب آخر مضحك من

شخصيّة الأب كسبار، الذي عند قوله بالإيطالية *quattrocentoventi* (أربعمائة وعشرون) يتردّد. الألماني يقول *vierhundertzwanzig*، ولن يكون هناك مشكل، ولكن الأب كسبار كان يعرف حالات أخرى حيث عندما نقول مثلاً ventuno (عشرون وواحد)، الذي يصبح بالألمانية *ein und zwanzig*، فترجمه بـ *uno e venti*، (واحد وعشرون)، لذا تردّد، وفضّل أن يحاول استعمال عبارة لاتينيّة. بطبيعة الحال لن يكون لهذا التلاعب في الترجمة الألمانيّة أيّ مذاق، واضطرّ المترجم إلى حذف سؤال وجواب وإلى دمج المقطعيْن من خطاب كسبار:

«O mein Gott, der Herr im Himmel vergebe mir, daß ich Sein' Allerheyligsten Namen unnütz im Munde gefüret. Doch zum Ersten: Nachdem König Salomo seinen Tempel erbauet, hatte er auch eine große Flotte gebaut, wie berichtet im Buche der Könige, und diese Flotte ist zur Insel Ophir gelangt, von wo sie ihm vierhundertundzwanzig Talente Goldes gebracht, was ein sehr gewaltiger Reichthum ist: die Biblia sagt sehr Weniges, um sehr Vieles zu sagen, wie wann man saget pars pro toto. Und kein Land in Israels Nachbarschafft hatte solch grossen Reichthum, was bedeutet, daß diese Flotte muß angelanget gewesen seyn am Ultimo Confinio Mundi. Hier." (*Kroeber*)

2.5. خسائر باتّفاق بين الطرفيْن

هناك عدد لا يُحصى من الحالات التي يسمح فيها المؤلّف للمترجم، عند استحالة ترجمة ملائمة، بأن يحذف كلمة أو جملة كاملة، وذلك عندما يرى أنّ الخسارة في الاقتصاد العامّ للنصّ خسارة تافهة. والاستشهاد النموذجي على ذلك هو تَلك القائمة من الألفاظ الغريبة والبالية (وهي تقنية غالباً ما ألجأ إليها). فإذا حدث، في قائمة تضمّ عشرة ألفاظ، أن يكون أحدها مستحيل الترجمة، فلا بأس إن اقتصرت القائمة على تسعة ألفاظ. يحلّل تايلور (Taylor)

بعناية كبيرة الحالات التي يحاول فيها ويفر في ترجمته لـ **اسم الوردة** أن يجد مقابلات ملائمة لقائمات النباتات مثل *viola, citiso, serpilla, giglio, ligustro, narciso, colocasia, acanto, malobatro, mirra, opobalsami*. لا توجد صعوبة بخصوص *violet, lily, narcissus, acanthus, myrrh*. بالنسبة إلى serpilla (زعتر برّي)، فقد ترجمها ويفر بـ*thym*، الإشكال ليس في كون serpilla ليست timo (صعتر)، كما يلاحظ تايلور، بل بالأحرى أنّ لفظ *serpilla* أكثر ندرة وتكلّفاً في الإيطاليّة من عبارة *Thyme* في الإنجليزيّة. ولكنه يعترف أنّه يكون من العبث أن يتوقّف عند نقطة مثل هذه، وأنّه عمليّاً، وبالنظر إلى الفوارق النباتيّة بين الثقافتيْن، فإنّ عبارة *Thyme* تصلح جيّداً للغرض.

تبدأ المأساة مع *citisio* و *colocasia*، لأنّه لا يوجد مقابل لهما في اللغة الإنجليزيّة. ويخرج ويفر من هذا المأزق مترجماً *citiso* بـ *cystus*، الذي يحافظ على الأصل اللاتيني وعلى المذاق النباتي، ويترجم *colocasia* بـ *taro*، وهو أكثر شموليّة ولكنّه حسب قول تايلر صائب، حتّى وإن فقد بطبيعة الحال صوت العبارة الإيطاليّة. أمّا بخصوص *opobalsami*، فمن المفروض أن تكون بالإنجليزيّة *balsams of Peru* ولكن أناس القرون الوسطى كانوا لا يعرفون البيرو. لذا اختار ويفر(3) Mecca balsam. يشكو تايلور أيضاً من أنّ *malobatro* أصبح *mallow*، مستبدلاً مرّة أخرى لفظاً عادياً بلفظ

(3) نقل المترجم الفرنسي، وهي الهفوة الوحيدة في ترجمة خليقة بالإعجاب - منساقاً للأوتوماتيكيّة اللغويّة - بـ *baumes du Perou*. والمفارقة التاريخيّة مقبولة بما أنّه منذ البداية قلتُ إنّي أستمدّ قصّتي من ترجمة فرنسيّة من القرن التاسع عشر لمخطوط من القرون الوسطى، لذا فإن الإشارة إلى البيرو قد تُسند إلى قلّة انتباه رومانسيّة صدرت عن الأب فاليّ. خصوصاً أن الحلّ الأسلوبي المتوخّى من قبل سكيفانو يقلّد أسلوب المترجم المزعوم المنتمي إلى القرن التاسع عشر أكثر من تقليده لأسلوب الراوي الوسيطي. على كلّ حال، مكّة أفضل من البيرو.

يوحي بمزامير **الكتاب المقدّس**، ولكنّه في هذا أيضاً ينجح في المسعى. وبصفتي مؤلّف النصّ، ناقشت هذه الاستبدالات وسمحتُ بها.

ولكنّ المشكل ليس عندما نستبدل كلمة بكلمة أخرى، بل عندما يُحذف مقطع من النصّ. وقد سجّل شاموزا (Chamosa) وسانتويو (Santoyo) (1993) بدقّة صارمة مائة عمليّة إسقاط في الترجمة الإنجليزيّة لـ **اسم الوردة**[4]. واعترفا أنّها حظيت ربّما بموافقة المؤلّف، ولكنّهما يؤكّدان، عن حقّ، أنّ هذه المعطيات المحتملة الخارجة عن النصّ لا تُؤخذ بعين الاعتبار، ويرجعان ضمنيّاً إلى المبدأ الذي كنتُ ذكرته في المقدّمة، وهو أنّ الترجمة مطالبة قانونيّاً باحترام " قول المؤلّف" وبالتالي " قول النصّ الأصلي". وبالفعل، كنتُ قد ذكرتُ أنّه لو اقتنيْنا ترجمة لـ **البؤساء** ووجدنا أنّه حُذفت منها بعض الفصول، فلنا الحقّ وكلّ الحقّ في الاحتجاج على ذلك.

لو عاينّا جدول الإسقاطات التي سجّلها شاموزا و سانتويو لرأينا أنّها في نهاية الأمر، وفي جملتها، بحساب عدد السطور، توافق مجموع 24 صفحة، وهي ليست بالكثيرة مقابل الصفحات الستّمائة التي يتكوّن منها الكتاب. إلاّ أنّ المسألة ليست من دون شكّ مسألة كمّ. القصّة، وهي حالة نموذجية في الرّقابة المتّفق عليها، هي التالية. كان الناشر الأمريكي يريد ترجمة الرواية ولكن، بسبب تعقيدها، رأى أن يقتصر السّحب على أقلّ من 3000 نسخة. وطلب المحرّر أن يُخفَّض الكتاب على الأقلّ خمسين صفحة. ولم نكن نريد لا أنا ولا ويفر فعل ذلك، ولكن كان ينبغي أن نعطي انطباعاً أنّنا قمنا بالحذف. لذا بدأتُ في عمليّة بتر على النصّ، حاذفاً بعض الجُمل وحتّى بعض

(4) انظر أيضاً في هذا الخصوص: ماك غرايدي (McGrady) (1994).

الفقرات التي بدت لي في نهاية الأمر مسهبة (ولو أتيح لي أن أراجع النصّ الإيطالي لوجدت ربّما هذه الإسقاطات نافعة لسلاسة الخطاب) وموجزاً بعض الاستشهادات اللاتينيّة الطويلة والمعتبرة صعبة الفهم تماماً من طرف القارئ المتكلّم بالإنجليزيّة. في ختام العمليّة تخفّف النصّ، مثلما ذكرتُ، 24 صفحة تقريباً، ولكن بدا للمحرّر أنّ تلك النسخة من الكتاب الإيطالي التي تحمل تقريباً في كلّ صفحة تشطيباً بالأحمر قد تخفّفت بما فيه الكفاية. وهكذا بدأ عمل الترجمة ولم يُبدِ أحد بعد ذلك في دار النشر أيّ اعتراض.

إلاّ أنّ هذا لا ينفي، مع كون هذه الإسقاطات بموافقة المؤلّف، أنّ الترجمة الإنجليزيّة، من الناحية الشرعيّة، نصّ منقوص، حتّى وإن اعتبرتُ، بصفتي مؤلّفه، أنّه من الناحية الأدبيّة لم يفقد شيئاً.

ومع هذا، فإنّه توجد نقاط يبدو فيها الحذف واضحاً للعيان، ويمثّل من دون شكّ خسارة. في باب "اليوم الثالث. سادسة" توجد قائمات من قطّاع الطرق والمتشرّدين الذين يتسكّعون في مختلف البلدان. توجد على الأقلّ قائمتان، على بعد صفحة إحداها عن الأخرى. وهذا ما تذكره الأولى:

Dal racconto che mi fece me lo vidi associato a quelle bande di vaganti che poi, negli anni che seguirono, sempre più vidi aggirarsi per l'Europa: falsi monaci, ciarlatani, giuntatori, arcatori, pezzenti e straccioni, lebbrosi e storpiati, ambulanti, girovaghi, cantastorie, chierici senza patria, studenti itineranti, bari, giocolieri, mercenari invalidi, giudei erranti, scampati dagli infedeli con lo spirito distrutto, folli, fuggitivi colpiti da bando, malfattori con le orecchie mozzate, sodomiti, e tra loro artigiani ambulanti, tessitori, calderai, seggiolai, arrotini, impagliatori, muratori, e ancora manigoldi di ogni risma, bari, birboni, baroni, bricconi, gaglioffi, guidoni, trucconi, calcanti, protobianti, paltonieri...

وهكذا دواليك طيلة صفحة كاملة. وفي الصفحة اللاحقة أواصل التعداد وأذكر:

Accaponi, lotori, protomedici, pauperes verecundi, morghigeri, affamiglioli, crociarii, alacerbati, reliquiari, affarinati, palpatori, iucchi, spectini, cochini, admirati, appezzanti e attarantati, acconi e admiracti, mutuatori, attremanti, cagnabaldi, falsibordoni, accadenti, alacrimanti e affarfanti...

هي، كما قال شاموزا و سانتويو، فخفخة معرفيّة، وسيل من المصطلحات يضع في أزمة أيّ مترجم مهما كان[5]. أمّا أنا، فقد استمددتُ القائمة من الكتاب الرّائع *Il libro dei vagabondi* لبييرو كامبوريزي[6] (Piero Camporesi)، كنتُ أريد خلق انطباع لدى القارئ بذلك الجمع من المهمَّشين الذين ستظهر من بينهم حركات الهرطقة وثورات البائسين، كان يسحرني صوت تلك الأسماء، ولم أكن أطالب بأن يفهمها القارئ، بل فقط أن تتّضح لديه من خلال ذلك السيل من الألفاظ الغريبة حالة من الفوضى ومن التفتّت الاجتماعي.

لم يجد المترجمون بصفة عامّة صعوبات كبيرة مع القائمة الأولى، حتّى وإن أخذ كلّ منهم بحريّة ما وجده في قائمات لغته الوطنيّة، مع بعض التصرّف المشروع، وقد فهموا أنّ ما يهمّ في القائمة هو طولها وغرابة ألفاظها. بالنسبة إلى القائمة الثانية، التي تحتوي على ألفاظ لا توجد إلاّ في التقاليد الإيطاليّة (ولم يفلح إلا العلاّمة كامبوريزي المعرفي في إخراجها إلى النّور)، فقد كانت المسألة أصعب.

بالنسبة إلى الكستيلياني بوشتار (Pochtar) فقد حافظ على

(5) بينما أكتبُ هذه الفقرة على الحاسوب يُسطّر واينورد كلّ الكلمات بالأحمر، لأنّه لا يعترف بكونها إيطاليّة. لنتصوّر إذاً قارئاً لا يزيد معجمه ثراءً على المعجم المهيّأ من طرف مايكروسوفت.

(6) تورينو (Torino): Einaudi 1973.

القائمة، مترجماً ألفاظاً قليلة وفي ما عدا ذلك كيّف الأسماء الإيطالية مع لغته، كما لو كانت مبتكرة (*falsibordones, affarfantes*)؛ أمّا الكتلاني دوريل (Daurell) فقد ترك الأسماء الإيطاليّة. وهو حلّ مقبول بالنسبة إلى لغتيْن قريبتيْن بهذه الصفة، فكما لو أنّنا في ترجمة إيطالية لرواية غماريّة إسبانيّة يجد القارئ أسماء يجهلها، ولكنّه يعرف أنّها كلمات كستيليانيّة - والشيء نفسه يحدث لنا عندما نقرأ في نصّ آخر *banderillero* أو *picador*. وتصرّف المترجم الألماني بالطريقة نفسها، تاركاً الألفاظ الإيطاليّة، مكتفياً على الأكثر بإضفاء صبغة لاتينيّة (*falpatores, affarfantes, alacrimantes*).

أمّا المترجم الفرنسي فقد وجد معادلات جيّدة في لغته، مثل *capons, rifodés, franc-mitous, narquois, archi-suppôts, cagous, hubins, sabouleux, farinoises, feutrards, baguenauds, trouillefous, piedebous, hapuants, attarantulés, surlacrimes, surands* - ولستُ أدري في أيّ جدول محلّي وجدها. على كلّ حال، أهنّئه على ذلك.

الإشكال ظهر بالنسبة إلى الإنجليزيّة. لا يُمكن من دون شكّ، أن نقوم بمحاكاة لغويّة بالاعتماد على بعض التشابه المعجمي أو الصوتي، كما لا يُمكن ترك الأسماء الإيطاليّة، التي لا توحي بشيء للقارئ المتكلّم بالإنجليزيّة - كما لو وجد القارئ الإيطالي نفسه أمام قائمة من الألفاظ الفنلنديّة. وطبقاً للقرار القاضي بحذف بعض الشيء، وباعتبار أنّ قائمة مطوّلة وذات قوّة إيحائيّة كبيرة كانت قد جاءت قبلها بصفحة، فقد تقرّر حذف الفقرة الثانية. أعترف أنّه بالنسبة إليّ مثّل ذلك خسارة لا تُعوّض، ولكنّني قبلتُ المجازفة وأنا واعٍ تماماً بذلك.

واتُّخِذ قرار مماثل بخصوص حلم أدسو (باب "اليوم السادس.

ثالثة"). والحلم مُستوحى من نصّ قروسطيّ، هو *Coena Cypriani*، وكلّ ما يظهر فيه هو ذو صبغة حلميّة. وتمثّل استعمالي الخاصّ للمصدر في جعل أدسو يرى في الحُلم - إضافة إلى مقاطع من تجارب حصلت له في الأيام الماضية- كتباً أخرى، وصوراً مستمدّة من فهرس ثقافة عصره، مقحماً إحالات تكاد تكون فوق بنفسجيّة على تاريخ الفنّ، واللّغة، والأدب، بما في ذلك على نصّ لِ ليوتار (Lyotard)، بحيث يُشار في مكان ما إلى *gran bestia liotarda*. ومن بين الاستشهادات الأخرى توجد Carta Capuana (وثيقة كبوانا): *sao ke kelle terre per kelle fini ke ki contene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti*، وهي استشهاد شفّاف بالنسبة إلى كلّ قارئ يتذكّر الفصل الأوّل من تاريخ الأدب الإيطالي.

ما العمل في لغات أخرى؟ ترك المترجمان الكستيلياني والكتلاني الاستشهاد إيطاليّة بدائيّة، وأتساءل إلى أيّ حدّ يُمكن القارئ الإيبيري أن يفهم الإحالة. أمّا سكيفانو فقد نقل الجملة بفرنسيّة قديمة مختلقة (*Saü avek kes terres pour kes fins ke ki kontient...* . . . إلخ) وهو يصل إلى النتيجة نفسها من الإبهام التي وصل إليها الكستيلياني والكتلاني. كان يمكنه أن يُقحم استشهاد من *Sarment de Strasbourg* الذي يحتلّ المكانة نفسها في تاريخ الأدب الفرنسي: ولكن هل كان بإمكان أدسو أن يعرف ذلك النصّ؟ ومن ناحية أخرى، وبما أنّه كان ألمانيّاً، هل كان يعرف الوثيقة الأولى باللغة الإيطالية؟ بطبيعة الحال، لم تكن لشهادتي غاية واقعيّة، بل كانت غمزة عيْن للقارئ الإيطالي. كان كروبير محظوظاً أكثر لأنّ أدسو كان توتونيّاً فأقحم استشهاد من *Merseburger Zaubersprüche*، التي تمثّل أقدم وثيقة في اللغة الألمانيّة (*Sose benrenki, sose bluotrenki, sose lidirenki, ben zi bena, bluot zi bluoda, lid zi*

geliden, sose gelimida sin!). من الواضح أنّه وضع مثلي ثقته في ثقافة قرّائه[(7)].

أمّا بخصوص ويفر (ولم يخفِ الحذف على انتباه شاموزا وسانتويو الصّارم)، فالجملة غير موجودة. وإن لم تخنّي الذاكرة فقد حذفتها أنا عند مراجعتي للنصّ قبل ترجمته. في هذه الحالة لن يجدي اللّجوء إلى أوّل وثيقة في اللغة الإنجليزيّة لأنّ أدسو كان لا يعرف هذه اللغة. لذا نجد أنفسنا أمام حالة ترجمة مستحيلة وقرّرتُ أنّه في تلك الفقرة، وفي الحلم كلّه، توجد إحالات معرفيّة وافرة بحيث لو نقصت إحالة فلن يغيّر ذلك شيئاً.

هذا الآن حذف آخر يظهر أنّ ويفر قام به، وقد أشار إليه كاتان (Katan) (1993: p. 154). في **اسم الوردة** يتحدّث غوليالمو مع أوبارتينو عن أعضاء الوفد الفرنشسكاني الذين سيصلون إلى الدير. ويقول النصّ ما يلي:

«Ma ora che sei con noi potrai esserci di grande aiuto tra qualche giorno, quando arriverà anche Michele da Cesena. Sarà uno scontro duro."

" Non avrò molto più da dire di quel che dissi cinque anni fa ad Avignone. Chi verrà con Michele?"

" Alcuni che furono al capitolo di Perugia, Arnaldo d'Aquitania, Ugo da Newcastle..."

"Chi?" domandò Ubertino.

"Ugo da Novocastro, scusami, uso la mia lingua anche quando parlo in buon latino".

---

(7) بطبيعة الأمر، وكما هو الحال بالنسبة إليّ (وكذلك بالنسبة إلى أدسو الذي كان يحلم)، لم يهتمّ كروبير بتاتاً بالمعنى المحمّل في الشهادة. وهي تقول تقريباً (مع العلم أنّها شعوذة لمداواة التواء قدم أو التواء قائمة حصان): إذ التواء ساق مثل التواء دم مثل التواء عضو؛ ساق مع ساق، دم مع دم، عضو مع عضو، كما لو كانا ملتصقيْن.

المقطع هو بدون شكّ معقّد من ناحية ترجمته. في النصّ الأصلي أستعملُ الإيطالية، مع الاتّفاق الضمني أنّ الشخصيّات تتكلّم في الواقع باللاتينيّة. يذكر غوليالمو شخصيّة (تاريخيّة) معروفة في إيطاليا بالاسم الإيطالي، وبهذا الاسم تظهر في أخبار تلك الحقبة، ولكنّه يذكره حسب اسمه الإنجليزي، ولكنّ أوبارتينو لم يفهم، فترجم غوليالمو الاسم بالإيطالية (أي، حسب القصّة الخياليّة، باللاتينيّة). ماذا يجب أن يفعل المترجم الإنجليزي، في نصّ ينبغي أن تُفهم فيه الإنجليزيّة، باتفاق تخيّلي، على أنّها لاتينيّة؟ لتفادي الخلط، كان من الأفضل في الترجمة الإنجليزيّة أن يحذف ذلك الالتباس في الاسم. ومن جهة أخرى يتجلّى بصفة واضحة في النصّ الإيطالي أنّه يغلب على غوليالمو في كثير من الأحيان الطابع الإنجليزي، ولكن في النصّ الإنجليزي لا يتجلّى هذا الفارق. ثمّ، ودائماً لإرضاء طلب الناشر الأمريكي، كانت فقرة كنتُ قد قرّرتُ حذفها[8].

3.5. تعويضات

أحياناً، يقع على العكس أن تعوّض الخسارة. في الفصل 11

(8) من ناحية أخرى، غالباً ما يميل نقّاد المترجمين إلى إيجاد حالات خيانة. بالرّجوع دائما إلى كاتان (1993 : 157) نجده يحلّل فقرة ينصح فيها أوبارتينو بودّ غوليالمو بأن يلقي جانباً بكلّ كتبه، فيجيبه غوليالمو (حسب كاتان) "tratterò soltanto il tuo". يلاحظ كاتان أنّ ويفر ترجم بقوله: "I Will Devote Myself Only to Yours" واستنتج أنّ ويفر "overtranslated" عبارة tratterò، مغالياً في سخرية غوليالمو. في الواقع لا يقول نصّي tatterò بل tratterrò، أي "سألقي بكلّ الكتب ولن أحتفظ إلاّ بكتابك". لذا فإنّ الترجمة، التي استعملت عبارة من دون شكّ أكثر حداثة من العبارة الإيطاليّة التي تحمل طابعاً قديماً وذا شحنة معرفيّة، تترجم جيّداً الفكرة التي يُراد سوقها. ولعلّ الهفوة، التي لا يتفطّن إليها إلاّ المختصّ، هي في استعمال صيغة الجمع، لأنّ غوليالمو كان يشير بطبيعة الحال إلى كتاب واحد لأوبارتينو *Arbor vitae crucifixae*.

من **سيلفي**، عندما يلقي الرّاوي على مسمع سيلفي جُمَلاً من روايات ولكنّه بات يعرف أنّ الفتاة، التي مرّت من الأدب الشعبي إلى روسّو (Rousseau)، صارت قادرة على التعرّف (وعلى إدانة) هذا اللّجوء إلى الأسلوب الرديء، فغيّر من إستراتيجيّته (لأنّها فعلاً إستراتيجيّة غزل، مع كلّ الحيَل الرخيصة التي تتضمَّنها، وإن كانت مؤثّرة، التي تتضمّنها) وقال : *Je m'arrêtais alors avec un goût tout classique, et elle s'étonnait parfois de ces effusions interrompues*، هذا التوقّف ذو الذوق الكلاسيكي أحرج المترجمين، جاعلاً إيّاهم يقدّمون ترجمات لا تعين القارئ: منهم من تحدّث عن "سلوك كلاسيكي"، ومنهم عن "ذوق كلاسيكي". إلاّ أنّه يبدو لي أنّنا هنا بمحضر لعبة تضادّ بين التفخيم الرومانسي وتقاليد المسرح الكلاسيكي للقرون السابقة (وموجود من ناحية أخرى في منظر طبيعي، رومانسي، تتناثر فيه ذكريات نيوكلاسيكيّة)(9). ولهذا السّبب سمحتُ لنفسي بإسهاب أرجو أن لا يكون أبطأ النسق الخطابي، ملمّحاً إلى حالات الصّمت التي تطرأ على بطل المسرح الكلاسيكي كما لو أصبح صنماً: *Allora m'irrigidivo tacendo, come un eroe da teatro classico, ed ella si stupiva di quelle effusioni interrotte*. لا أقول (ولست آمل) أن يرى كلّ قارئ فجأة فرْتر الشاب كما لو كان البطل هوراس وهو يُلقي، بقول صارم مقتضب، *Qu'il mourût*، ولكنّني آمل على الأقلّ أن يظهر تضادّ بين صورتيْن.

أحياناً تحدونا الرّغبة في الإسهاب لا لأنّ النصّ الأصلي يبدو غامضاً، بل لأنّنا نرى أنّه ينبغي التأكيد على مقابلة تصوّريّة إستراتيجيّة بالنسبة إلى مسار القصّة.

(9) ومن جهة أخرى فإنّ الشابّ نيرفال كان قد شارك في ما سمّي بـ "معركة هرناني" بين الرومانسيينّ والكلاسيكيّين.

تسيطر المقابلة مسرح/ حياة (حيث المسرح، على الأقلّ في البداية، حقيقيّ أكثر من الحياة) على كامل القصّة. إلاّ أنّ القصّة تبدأ كما يلي:

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant.

هذا الـ *soupirant* (الذي، كما نفهم ممّا يلي، يذهب كلّ مساء لمشاهدة عرض ممثّلة كان مولّهاً بها) هو من دون شكّ - مثلما ترجم آخرون كلّ بطريقة مختلفة *un innamorato, uno spasimante,* - *un cascamorto, un vagheggino* [محبّاً، ولهانَ، متيّماً، مغرماً]. ولكن هل هو هذا فقط (بقطع النظر عن كون *cascamorto* و*vagheggino* تخفّض حسب رأيي من نبرة سرديّة نيرفال)؟ يحضر الراوي *aux avant-scènes*، فعلاً على حاشية الرّكح، كما لو أراد المشاركة في العرض. يبدو لي من الخطأ أن نترجم، مثلما حصل، بـ "*elegantissimo spasimante*" (عاشقاً أنيقاً جدّاً) لأنّ *la grande tenue* لا تشير من دون شكّ إلى لياقة أثوابه، بل إلى كمال الدّور الذي يلعبه، وهو الذي نسمّيه في لغة المسرح القديم دور "*primo amoroso*" (المحبّ الأوّل). صحيح أنّه عندما يريد نيرفال الإشارة إلى هذا الدّور (في الفصل 13) يتحدّث، بخصوص قيم المسرح، عن *jeune premier de drame*، وعن *rôle d'amoureux*. ولكن، إن كانت هذه هي الألفاظ المتوافرة لديه، فإنّه لا يمكنه دون شكّ أن يستعملها في استهلاله، لأسباب يمكن أن أسمّيها أسلوبيّة، لأنّها ستكون أكثر تقنيّة وأقلّ "شدواً" من ذلك الـ *soupirant*. ويبدو لي على العكس من ناحية السّمع أنّ اللغة الإيطاليّة تمكّنني من استعمال عبارة "*primo amoroso*"، التي صارت الآن بالنسبة إلينا قديمة وثريّة بإيحاءات ذات رقّة ساخرة. لذا سمحتُ لنفسي بجواز لا يضمنه المعجم وترجمتُ كما يلي:

Uscivo da un teatro, dove ogni sera mi esibivo al palco di proscenio in gran tenuta di primo amoroso.

يجب مع ذلك أن نصمد أمام الرغبة في إعانة النصّ كثيراً، بحيث نكاد نعوّض المؤلّف. فعلاً، في نهاية الفقرة نفسها، أمام حيويّة الوهم الطاغية (الممثّلة التي تظهر فجأة فوق الرّكح)، يصبح المشاهدون *vaines figures*. هنا أيضاً توجد مقابلة بين حقيقة الواقع المسرحي ووهم الحياة، ويجمل أن نترجم بـ *fantasmi* (أشباح) (وهكذا كانوا يبدون للرّاوي). إلاّ أن نيرفال لم يستعمل هذا اللفظ، مع أنّه استعمله في موضع آخر. أمّا ما أوحى لي بالحفاظ على النّعت *vain* فهو (إذا ما استثنينا عبارات مثل *en vain*) أنّه يعود في القصّة مرّتين أخريَيْن في موضع إستراتيجي (في البداية يتعلّق الوهم بالمشاهدين الواقعيّين، أمام قوّة الخيال المسرحي، بينما يتحوّل بعد ذلك إلى ذكرى أدريان التي تلاشت، مقارنة بواقعيّة سيلفي). ومع ذلك فقد بدت لي الترجمة بـ *Vane Figure*، التي اعتمدها مترجمون آخرون، ضعيفة للغاية، كما إنّني لم أستطع قبول ترجمة آخر بـ *volti inespressivi*. وجدت حلاًّ جيّداً، واستيهاميّاً بالقدر الكافي، في ترجمة مولينو بونفانتيني هو *vane parvenze*، واعتمدته.

أمّا الحالة التي رأيتُ فيها من الصّالح أن لا أقول أكثر ممّا يقول النص، ولكن أن أقول على كلّ حال شيئاً أكثر قابليّة للفهم بالنسبة إلى القارئ الإيطالي هي الزّيارة إلى شاليس (Châalis) (الفصل 7)، حيث يأتي الحديث سواء عن *le soir de la Saint-Barthélemy* أو عن *le jour de la Saint-Barthélemy*. نقل المترجمون العبارتيْن حرفيّاً بـ *giorno* أو *sera di San Bartolomeo* (يوم أو مساء القدّيس برثولوميو). ولكن لا يجب ألاّ ننسى القيمة الإيحائيّة لعبارة *la Saint-Barthélemy* بالنسبة إلى القارئ الفرنسي، وهي قيمة لا يُمكن الحفاظ عليها إلاّ باستعمال العبارة الإيطاليّة المتعارفة، وهي *la notte*

di San Bartolomeo [ليلة القديس برثولوميو]. لذا ترجمتُ دائماً بـ*notte* (ليلة). وبعد كلّ هذا فالمشهد يقع في آخر المساء.

في الفصل 3 يقرّر الرّاوي الذهاب إلى لوازي (Loisy) فخاطب سائق عربة أمام Palais Royal، وعندما فهم السّائق أنّ عليه أن يحمل الراوي على بعد ثمانية فراسخ، بالقرب من سانليس (Senlis)، قال (مع التأكيد على كونه *moins préoccupé* (أقلّ توجّساً) من الراوي) "*Je vais vous conduire à la poste*". فهم أحد المترجمين أنّ *à la poste* تعني "بخطى سريعة"، ولا مأخذ عليه في الظاهر. وبالفعل، بما أنّ *la poste* هي أيضاً محطّة لتبديل الخيل، فإنّ المضيّ *à la poste* يعني المضيّ بأكبر سرعة ممكنة، بنسق سريع، بسرعة فائقة. يذكر المعجم الإيطالي الفرنسي Garzanti عبارة "*courir la poste*" : "correre come un dannato" (جرى كالمجنون). إلاّ أنّه في نهاية الفصل 7 يقول إنّ العربة توقّفت على طريق بليسّيس (Plessis) وأنّه لم يبق للمسافر إلاّ ساعة من الطريق للوصول إلى لوازي. لذا لم تتمّ الرّحلة على سيارة أجرة، وإلاّ أوصلت الراوي مباشرة إلى حيث يقصد، وإنّما تمّت باستعمال وسيلة نقل عموميّة. وبالفعل (كما تبيّن الهوامش في الطبعات الفرنسيّة) رأى سائق العربة أنّه من الأنسب أن يحمل الحريف إلى محطّة حافلات البريد، التي تنطلق حتّى أثناء اللّيل، والتي بإمكانها أن تقلّ مسافراً أو مسافريْن وتمثّل الوسيلة الأكثر سرعة (12 كيلومتراً في الساعة). لا شكّ في أنّ معاصر نيرفال كان يفهم هذه التفاصيل، ولكن يجب أن يفهمها كذلك القارئ الإيطالي الحالي. رفضتُ لا محالة ترجمات (وهي موجودة) حيث يقول سائق العربة إنّه سيحمل الراوي *alla posta* (إلى البريد)، ووجدتُ ترجمات مشجّعة أكثر تقول *alla corriera* (إلى الحافلة)، وجعلتُ الرّاوي يذهب إلى *corriera postale* (حافلة البريد). ولجعل

ميكانيكيّة الحدث أوضح ترجمتُ[10] *moins préoccupé* بقول *meno ansioso*.

في الفصل 13 يُذكر أن عاشق أوريلي (Aurélie) (الممثّلة التي يحبّها بطل الرواية، والتي تقابل صورة سيلفي المستحيلة المنال) يخرج من المشهد، ويترك المجال، لأنّه ينخرط في *Spahis*. إنّه خروج نهائيّ من المشهد، لأنّ الـ Spahis كانوا فرقاً استعمارية، وبالتالي فإنّ المنافس سيرحل إلى ما وراء البحر. ولكن أيّ قارئ غير فرنسي (وربّما حتّى فرنسي في الوقت الحاضر) بإمكانه أن يتفطّن إلى هذه الدقّة؟ نقل عديد المترجمين بوفاء عبارة *spahis*، وكذلك أيضاً سيبورث - ولكنّه اضطرّ إلى إضافة ملاحظة : " Algerian cavalry units in the French army" . ويتحدّث مترجم إيطالي آخر عن *cavalleria coloniale*، موحياً أنّ المنافس سيرحل بعيداً. وقد تبعتُ جزئيّاً هذا الاختيار، من دون أن أفقد بصفة كاملة طعم عبارة *spahis* الفرنسي، وترجمتُ كما يلي: *si era arruolato oltremare negli spahis*. بإضافة ظرف واحد تفاديتُ الملاحظة، التي هي دائماً، كما سبق أن ذكرتُ، علامة ضعف بالنسبة إلى المترجم.

4.5. تحاشي إثراء النصّ

هناك ترجمات تثري بصفة رائعة لغة الوصول التي هي، في حالات يعتبرها البعض محظوظة، تقدر على قول أكثر ممّا يقول النصّ الأصلي (أو هي بالأحرى أثرى بالإيحاءات). ولكن هذا في العادة يخصّ تحديداً العمل الذي يتحقّق في لغة الوصول، بمعنى أنّها

(10) من بين النوادر التي تُحكى في السهرات حول النّار بخصوص الترجمة نذكر ألدينغتون (Aldington) الذي ترجم بقوله I'll Drive You at The Police Station!.

عمل جدير بالتقدير في حدّ ذاته، وليس باعتباره نقلاً للنصّ المصدر. والترجمة التي تصل إلى " قول أكثر إسهاباً " يُمكن أن تكون عملاً رائعاً في حدّ ذاته، ولكنّها ليست ترجمة جيّدة[11].

أثناء ترجمتي لـ **سيلفي** اضطررتُ لاتّخاذ قرار معجميّ بخصوص كونه يوجد في حجرة سيلفي في البداية، عندما كانت الفتاة لا تزال طفلة قرويّة بسيطة، (قفص دُخَّلة *une cage de fauvettes*. بعد ذلك، عندما صارت سيلفي مَدَنيّة (والرّاوي أصبح يحسّ بها الآن بعيدة، ومفقودة للأبد)، في حجرتها، المؤثّثة بطريقة أصبحت أكثر تعقيداً، يظهر قفص كناري. وإن بحثنا في المعجم ماذا تكون في الإيطاليّة *fauvettes* لوجدنا أنّها تُسمّى "silvie". هذه إحدى الحالات التي يرى فيها المترجم نفسه مشدوداً إلى أن يقول أكثر ممّا يقول النصّ الأصلي. تصوّروا "le silvie di Silvia" ! للأسف أنّ نيرفال كان يتكلّم الفرنسيّة ولم يكن بإمكانه أن ينتبه إلى هذا التلاعب بالألفاظ. الترجمة تعني أحياناً أن نتمرّد على لغتنا عندما تُحدث مؤثّرات دلاليّة غير متوقّعة في النصّ الأصلي. وإذا أقحم المترجم هذا التلاعب بالألفاظ، فإنّه سيخون مقاصد النصّ المصدر.

جميع المترجمين الإيطاليّين (وفعلتُ أنا مثلهم) اختاروا أن يترجموا بـ capinere (وبالفعل فإنّ capinera هي *Sylvia atricapilla*). واختار سيبورث *linnets* (التي تقابل في الفرنسيّة *grisets*، أي *Carduelis cannabina*)، إلاّ أن هذا لا يختلف كثيراً: هي على كلّ حال طيور صغيرة بريّة، يقع صيدها في الأرياف، وتتعارض مع طيور الكناري باعتبارها طيوراً مُدجَّنة.

---

(11) انظر الانتقادات الموجّهة لمحاولات التوضيح والإسهاب للنصّ الأصلي في برمان (Berman) (1999: 54-59).

يلاحظ غَدَمار (Gadamer 1960, tr. it: p. 444) أنّ "الترجمة، مثل كلّ تأويل، هي زيادة في التوضيح. سنرى في الفصل العاشر كيف يختلف الأمر بين التوضيح من خلال التأويل والتوضيح من خلال الترجمة. على كلّ حال ينبّهنا غَدمار أنّ المترجم لا يُمكنه أن يترك معلِّقاً ما يبدو له غير واضح. عليه أن يحسم في معنى كلّ غموض. هناك حالات قصوى يوجد فيها حتّى في النصّ الأصلي (وبالنسبة إلى القارئ " الأصلي") شيء غامض. إلاّ أنّه في تلك الحالات القصوى بالذات تتجلّى ضرورة الحسم في الأمر والتي لا يُمكن المؤوِّل أن يتهرّب منها. يجب أن يسلّم أمره لله، وأن يقول بوضوح كيف فهم حتّى تلك المقاطع الغامضة من النصّ... كلّ ترجمة تقرّ بجديّة مهمّتها تكون أكثر وضوحاً وأكثر سطحيّة من الأصل.

أظنّ أن هذا القول يخفي في الواقع أربع مسائل مختلفة. المسألة الأولى هي عندما يبدو للمترجم أنّ عبارة ما في النصّ الأصلي غامضة، ويعرف أو يخشى أنّ تلك الكلمة أو تلك الجملة يُمكن أن تعني في تلك اللغة شيئيْن مختلفيْن. في هذه الحالة، وفي ضوء السياق، يجب على المترجم من دون شكّ أن يوضّح، ولكن انطلاقاً من مبدأ أنّ القارئ الأصلي أيضاً قادر على رفع اللّبس عن العبارات التي تبدو قابلة للشكّ. وقد حدث أن نبّهني مترجمٌ إلى أنّ إحدى الجُمل في نصّي قابلة لتأويليْن اثنيْن، فأجبتُ أنّه في ضوء السّياق لا يوجد إلاّ تأويل واحد ممكن.

والمسألة الثانية هي عندما يرتكبُ المؤلّف الأصلي بالفعل خطأ لبسه غير مقصود، ربما سهواً. عندئذ لا يحلّ المترجم المسألة في نصّ الوصول فحسب، بل ينبّه المؤلّف (إن كان لا يزال على قيد الحياة وإن كان قادراً على قراءة ترجمة نصّه) ويدفعه، في طبعة

لاحقة للنصّ الأصلي، إلى توضيح ما كان يريد قوله، بما أنّه لا توجد إرادة (ولا حاجة للنصّ) في الظهور غامضاً.

والمسألة الثالثة هي عندما لا يريد المؤلّف أن يكون غامضاً، وجاء الغموض بصفة لا إراديّة، ولكن القارئ (أي المترجم) يعتبر أنّ ذلك اللُّبس مهمّ نصّياً. على المترجم آنذاك أن يعمل ما في وسعه للحفاظ عليه، ولا يحقّ للمؤلّف الاعتراض على ذلك، لأنّه سيكتشف أن قصد العمل " *intentio operis* " يبدو (لحسن الحظ) أكثر فطنة من قصد المؤلّف " *intentio auctoris* ".

أمّا المسألة الرّابعة فهي عندما يريد المؤلّف (والنصّ) البقاء غامضيْن، وذلك بالفعل لتحريك تأويل يتأرجح بين احتماليْن. في هذه الحالة أعتبر أن المترجم مطالَب باحترام الغموض وبالمحافظة عليه، ولن يفعل حسناً إن هو وضّح.

في تعقيبه على الترجمة الإيطالية لـ **موبي ديك**، كتب برناردو دراغي (Bernardo Draghi) ثلاث صفحات بخصوص الاستهلال المشهور *Call me Ishmael*. تقول ترجمة بافيزي (Pavese) الكلاسيكيّة *Chiamatemi Ismaele* (ادعوني إسماعيل). يلاحظ دراغي أنّ هذا الاستهلال يوحي على الأقلّ بثلاث قراءات مختلفة: (1) " اسمي الحقيقي ليس إسماعيل، ولكن ادعوني هكذا، وعليكم أن تقرّروا لماذا اخترته (يُمكن أن نفكّر في مصير إسماعيل بن إبراهيم وهاجر)"؛ (2) " اسمي لا أهميّة له، إنّني لستُ إلاّ شاهداً على المأساة التي أقصّها عليكم"؛ (3) " ادعوني باسمي الذي عُمّدت به (ويساوي بالإنجليزيّة دعوة للخطاب الودّي)، اعتبروني صديقاً، وصدّقوا ما أقصّه عليكم".

لنفترض أنّ ملفيل (Melville) أراد ترك قارئه معلّقاً في أخذ

القرار، وأنّه يوجد سبب جعله لا يقول *My Name is Ishmael* (الذي تُمكن ترجمته جيّداً بالإيطالية *Mi chiamo Ismaele*). قرّر دراغي أن يُترجم *Diciamo che mi chiamo Ismaele* [لنقل إنّ اسمي هو إسماعيل]. حتّى وإن وجدتُ باقي ترجمته جديراً بالتقدير، فإنّي أقول إنّ اختيار دراغي لا يجعل فحسب النصّ الإيطالي أقلّ اقتضاباً من النصّ الإنجليزي (وسنرى في ما يلي مقدار أهميّة كميّة الكلمات أيضاً في الأدب)، ولكنّه يحثّ أيضاً على القراءة (1). على كلّ حال، بقوله *diciamo* (لنقلْ) فهو يلحّ في تنبيه القارئ الإيطالي إلى أنّ ذلك التقديم الذاتي يلمّح إلى شيء وقع السّكوت عنه. يبدو لي أنّ النصّ الأصلي يترك للقارئ أكثر حريّة في التكهّن أو في عدم التكهّن بوجود شيء غير عادي. وعلى كلّ حال، باختياره هذا، ألغى دراغي فرضية القراءة (3). وبالتالي فإنّ هذه الترجمة من ناحية تقول أقلّ ومن ناحية أخرى أكثر ممّا يقوله النصّ الأصلي. فهو من ناحية يُقحم لُبساً ومن ناحية أخرى يلغيه.

وهذه الآن حالة من توضيح وجبَ أن أوافق عليه ولكنّه يثير بعض الشكوك. في إحدى مذكّراته حول الترجمة يتحدّث ويفر (Weaver) (1990) عن الفصل 107 من **بندول** (Pendolo): باختصار، في إحدى رحلاته الملعونة عبر جبال الأبنّين اللّيغوريّة مع لورانتسا، يصطدم بالبو بكلب، ويقضّي الاثنان عشيّة كاملة أمام ذاك الحيوان المتألّم لا يعرفون ما العمل. عند نقطة ما يقول النصّ:

Uggiola, aveva detto Belbo, cruscante...

من وجهة نظري يبدو لي أن لفظ *uggiola* (يعوي) جيّد ومفهوم من طرف الجميع (ربّما أكثر من *cruscante*)، ولكنّني كنتُ قد تعوّدتُ على جعل بالبو يتكلّم بألفاظ أدبيّة، ومن الواضح أن قوله، في خضمّ الوضع المحرج، كان استشهاداً أكثر منه ملاحظة، على

الأقلّ استشهاد مستمدّ من معجم. وقد تفطّن ويفر إلى النّبرة المتأنّقة، ولاحظ أن اللّفظ الإنجليزي *Whimpers* لن يكون في "اللّبس" عينه (كما إنّ الإحالة على أكاديمية " la Crusca" لن تضفي وضوحاً أكبر). لذا طلب منّي ترخيصاً بالتشديد على الذوق الاستشهادي وأن يُترجم كما يلي:

He's Whimpering, Belbo Said, and Then, With Eliotlike Detachment: He's Ending With a Whimper.

لم يكن بإمكاني إلاّ أن أؤيّد اختياره، الذي يجعل من دون شكّ ميل البطل إلى الاستشهاد أكثر وضوحاً. إلاّ أنّني الآن، بعد التفكير في ذلك، وبالذات بعد قراءة ملحوظات ويفر بخصوص هذه الواقعة، يبدو لي أنّ الاستشهاد في النصّ الأصلي جاء في شكل تلميح (يُمكن القارئ حتّى أن يتجاهله)، بينما في الترجمة يقع "تفسيره". هل ويفر وضّح أكثر من اللازم؟ لو كان عليّ أن أختار الآن لنصحته بأن يترجم فقط على النحو التالي:

He's Ending With a Whimper, Belbo Said...

ليفهم القارئ ما استطاع أن يفهم، وإذا لم يستحضر إيليوت (Eliot) فلا بأس. ولكنّني سأتحدّث عن حالات من هذا النوع في الفصل التاسع، بخصوص الاستشهاد التناصي.

5.5. هل يحسّن النصّ؟

يُمكن أن تذكر حالات مختلفة تبيّن أنّ ترجمةً ما حسّنت النصّ. إلاّ أنّني لن أعتبر حالات إعادة الصياغة الشعريّة، حيث يعود كاتب كبير إلى عمل سابق ويعيد صياغته حسب طريقته الخاصّة: وهي طريقة قديمة جدّاً، يشترك فيها الحوار اللاشعوري أحياناً بين نصوص بعيدة في ما بينها، وتكريم الآباء (وما يُسمّى بـ"خشية التأثير")، والـ *mislettura* الخصيبة، وأحياناً حتّى هفوات الترجمة، الناتجة من

قلّة تعوّد باللغة المصدر، يُصاحبها إعجاب قويّ بالأنموذج، والتي يُمكن أن تُنتج ابتداعاً على غاية من الشعريّة.

هناك "تحسينات" مسبقة النيّة، ليست نتيجة تغيير إرادي بل نتيجة اختيار حرفي ضروري. وعلى سبيل المثال، فقد كنتُ دائماً مقتنعاً أنّ *Cyrano de Bergerac* في الترجمة الإيطاليّة لماريو جيوبّي (Mario Giobbe) هو في أغلب الأحيان أفضل من الأصل الذي ألّفه روستان (Rostand). لنعاين المشهد الأخير. سيرانو يحتضر، وصوته يضعف، وفي رعدة أخيرة من القوّة يقول:

CYRANO

Oui, vous m'arrachez tout, le laurier et la rose!

Arrachez! Il y a malgré vous quelque chose

Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerai chez Dieu,

Mon salut balaiera largement le seuil bleu,

Quelque chose que sans un pli, sans une tache,

J'emporte malgré vous...

(*Il se lance l'épée haute*)... et c'est...

(*L'épée s'échappe de ses mains, il chancelle, tombe dans les bras de Le Bret et Ragueneau*)

ROXANE

(*se penchant sur lui et lui baisant le front*)

C'est?...

CYRANO

(*rouvre les yeux, la reconnaît et dit souriant*)

Mon panache.

وهذه ترجمة ماريو جوبّي:

CYRANO

Voi mi strappate tutto, tutto: il lauro e la rosa!

Strappate pur! Malgrado vostro c'è qualche cosa

Ch'io porto meco, senza piega né macchia, a Dio,

vostro malgrado...

(*Si lancia, la spada levata*)

Ed è...

(*la spada gli cade di mano, egli barcolla e cade nelle braccia di Le Bret e Ragueneau*)

ROSSANA' piegandosi sopra di lui e baciandogli la fronte.

Ed è?...

CYRANO, riapre gli occhi, la riconosce, e sorridendo dice.

Il pennacchio mio!

عبارة *mon panache* الفرنسيّة، بسبب النّبرة، تسقط وتتلاشى في همسة. كان روستان يعرف ذلك جيّداً ممّا جعله يضع نقطة وليس علامة تعجّب. الإيطالية *pennacchio mio* صوت حادّ ميلودراميّ (وبالفعل يضع جيوبّي علامة تعجّب). على مستوى القراءة، الفرنسيّة أفضل. ولكن فوق خشبة المسرح تلك الهمسة الفرنسيّة هي أصعب شيء في الإلقاء لأنّه، بينما ينطقها، يجب عليه بصفة ما أن يستقيم من جديد في حركة اعتزاز أخيرة، ولكن الصوت يخونه. في الإيطالية، إذا لم يصِحْ بكلمة *pennacchio* بل همس بها، فإنّ اللّغة توحي بالحركة ويبدو أن المحتضر يستقيم من جديد ومع ذلك ينطفئ صوته.

حدث لي أن شاهدتُ أكثر من سيرانو فرنسي تمكّن من الوقوف قليلاً وهو يقول *mon panache* (مثل بلموندو (Belmondo))، كما إنّني شاهدت أكثر من سيرانو إيطالي يرضخ مستسلماً في قول *pennacchio*، ولكنّني مع ذلك أتمادى في تفضيل جيوبّي على روستان، على الأقلّ من الناحية المسرحيّة.

لا أدري إن كان ينبغي أن أصنّفها إغناء شرعيّاً نوعاً ما أو إعادة صنع جزئيّ (انظر ما يلي) حالات الترجمة النسائيّة المسمّاة *translation*

by accretion "حيث لا يقع تمييز دلالة واحدة للفظ أو لجناس لفظي، بل هناك محاولة للتعبير عن مؤثّر لمعنى جملي بتوضيح مختلف الاتّجاهات الدلاليّة الكامنة فيها: *coupable* تصبح *culpable* و *cuttable*، و *voler* تصبح *To Fly* و *To Steal*، و*dépenser* تصبح *To Spend* and *To Unthink*... فالكتابة النسائيّة تعيد أو تعبر سياقات الأعمال التي تترجمها، محقّقة *des mises en abyme*، موكلة نفسها إلى النظرة الغامضة عمداً أو المشوّهة للمؤوّلة المترجمة، التي تركّز على آليات التخيّل، وفي الوقت نفسه تجعل من الممكن إعادة استعمالها لأغراض جديدة"[12]. لا يُمكن القيام بتمييز مجرّد، ولكنّي أعتبر أنّه في العديد من هذه الحالات يُمكن الحديث عن إعادة خلق أو عن عمل جديد. على كلّ، إذا انكشفت اللعبة فإنّ القارئ يعرف أنّه يجد نفسه أمام عمليّة إعادة تأويل ولعلّه سيثمّن تحدّي الترجمة أكثر من تثمينه للأصل. أمّا إذا كانت اللّعبة مستورة، فعندئذ - بقطع النظر عن كلّ اعتبار بخصوص أهميّة الظاهرة ونتائجها - يُمكن الحديث على المستوى الشرعيّ عن اعتباطيّة في حقّ القارئ البسيط.

وهناك أخيراً حالات يخسر فيها المترجم شيئاً، لسهو منه، ومع ذلك وبصفة عرضيّة، في خسارته لشيء يربح شيئاً آخر. والحالة الفريدة في هذا الخصوص هي التي نبّهني إليها مازاكي فوجيمورا (Masaki Fujimura) المترجم الياباني لروايتي **جزيرة اليوم السّابق**

(12) يستشهد دوماريا (Demaria) (2003, §3.2.2 et 3.2.3) في هذا الخصوص وينغ (Wing) (1991) وترجماته من طرف هيلين سيكسو (Helène Cixous)، قائلاً إنّ على المترجمة "أن تعير اهتماماً كبيراً للنصّ وأن تترك لغتها تعبُره (...) يجب أن تعمل الترجمة متّبعة الجسم وإيقاعاته" (ص 7-9). ودائماً في دوماريا (2003, § 3.4) انظر الصفحات حول الترجمات "الاستعماريّة" والصفحات (التي هي من دون شكّ مستعرضة بالنسبة إلى مسألة الترجمة) المخصّصة لمسألة أدب ما بعد الاستعمار.

والذي اطّلع (كما يجب أن يفعل كلّ مترجم جدّي) على ترجمات في لغات أخرى، فاكتشف بصفة نبيهة هفوة في ترجمة بيل ويفر (Bill Weaver) في النصّ الإنجليزي.

في بداية الفصل السّادس، في معرض الكلام عن رؤية ما راودت البطل عن طلوع الشمس في بحار الجنوب، يقول النصّ الأصلي :

Gli apparve subito come un frastagliato profilo turchese che, nel trascorrere di pochi minuti, già si stava dividendo in due strisce orizzontali: una spazzola di verzura e palme chiare già sfolgorava sotto la zona cupa delle montagne, su cui dominavano ancora ostinate le nubi della notte. Ma lentamente queste, nerissime ancora al centro, stavano sfaldandosi ai bordi in una mistura bianco e rosa.

Era come se il sole, anziché colpirle di fronte stesse ingegnandosi di nascervi da dentro ed esse, pur sfinendosi di luce ai margini, s'inturgidissero gravide di caligine, ribelli a liquefarsi nel cielo per farlo divenire specchio fedele del mare, ora prodigiosamente chiaro, abbagliato da chiazze scintillanti, come se vi transitassero banchi di pesci dotati di una lampada interna. In breve però le nuvole avevano ceduto all'invito della luce, e si erano sgravate di sé abbandonandosi sopra le vette, e da un lato aderivano alle falde condensandosi e depositandosi come panna, soffice là dove colava verso il basso, più compatta al sommo, formando un nevaio, e dall'altro, facendosi il nevaio al vertice una sola lava di ghiaccio, esplodevano nell'aria in forma di fungo, prelibate eruzioni in un paese di Cuccagna.

بعد هذا بقليل يتساءل البطل، وقد حدثت له تجارب أخرى عجيبة، إن لم يكن يحلم:

Non avrebbe potuto, pertanto, essere sogno anche il gran teatro di celesti ciurmerie che egli credeva di vedere ora all'orizzonte?

بعد أن ترجم بصفة جيّدة القسم الأوّل، عندما وجد ويفر نفسه

أمام *ciurmerie* (وأذكّر أنّ العبارة تعني "خداع"، "بلبلة"، "تحيّل")، فهمها على أنّها " شيء متعلّق بالنوتيّة" (ciurma) (بما أنّنا فوق سفينة) وترجم بقول " *celestial crews*". على المستوى الحرفي هي هفوة، أو على الأقلّ سوء فهم. ولكن، بعد هذا كلّه، هل من الخطأ أن يبحر في تلك السّماء نوتيّة سماويّون؟ أعترف أنّني عندما قرأتُ مسودّة الترجمة لم ألاحظ شيئاً أزعجني. في نصّي (الذي يتعلّق بخداع البصر والإيهام الباروكي) يوجد تشاكل دلالي بخصوص الخداع، وفي نصّ الوصول يضيع ليترك المكان إلى تشاكل دلالي بحريّ، هو الآخر موجود. فكونه ظهر في تلك السّماء (وهي مسرح لأوهام بصريّة) أشباح نوتيّة ترقص، فهو ممّا يضيف ربّما لمسة سرياليّة إلى تلك الرؤية (وإلى ذلك الوهم).

ومع هذا فإنّني، من ناحية المبدأ، أقول إنّ المترجم ينبغي أن يكلّف نفسه مهمّة تحسين النصّ. إذا بدا له ألاّ تلك القصّة، أو ذلك الوصف، يُمكن أن يكون أفضل، فليتمرّن على إعادة الكتابة، مثلما أعاد سارتر (Sartre) كتابة *Kean* لدوما (Dumas). إذا تُرجم عملٌ متواضع كتابته غير جيّدة، فليبق كما هو، وليعلم قارئ الترجمة ماذا فعل المؤلّف. إلاّ إذا ترجمنا لسلسلة ترفيه توفّر قصصاً بوليسيّة من أدنى مستوى، وروايات غرام مبتذلة أو قصصاً إباحيّة مَرِحةً. في هذه الحالات لا يعرف القارئ من هو المؤلّف، وفي الغالب ينسى اسمه على الفور، وإذا أراد المترجم أو الناشر لأسباب تجاريّة أن يُصبح مشهد الجنس أو العنف أكثر مذاقاً، يضغطان إلى أقصى حدّ على المداس، مثلما يحوّل عازف ماهر للبيانو في مقهى في الثانية صباحاً، لحناً سريعاً إلى مرثاة مسيلة للدموع. إلاّ أنّ جوازات من هذا النّوع، وليس بهدف إسالة الدّموع، بل لخلق مؤثّرات عجيبة القوّة، يُمكن أن يسمح بها لأنفسهم كبار عازفي الجاز، الذين يستمدّون من

غرض موسيقي مهما كان *Jam Session*، لو حدث أن احتفِظ منها بتسجيل، لواصلنا الاستماع إليها بخشوع وتقدير.

إلاّ أنّه في حالات من هذا القبيل نكون قد مررنا إمّا إلى إعادة الصياغة الجذريّة (التي سأتحدّث عنها في الفصل 12) أو إلى الاقتباس أو التحوّل، (اللذين سأتحدّث عنهما في الفصل 13).

ولكنّني أريد الآن أن أتعرّض إلى حالة قصوى، حيث تكون الرغبة في التحسين جامحة، وسأقصّ تجربة مررتُ بها شخصياً[13]. قبل الآن بسنوات، عندما بدأ الناشر أيناودي سلسلة ذات الغلاف الأزرق، لنصوص ترجمها كتّاب (وفي هذه السلسلة ترجمتُ بعد ذلك **سيلفي**)، استجبتُ لدعوة كالفينو يعرض فيها عليّ ترجمة **الكونت دي مونتكريستو** لدوما. وأنا لطالما اعتبرتُ هذه الرواية عملاً رائداً في مجال السرديّة، إلاّ أنّ الاعتراف بقوّة عمل سرديّ لا يعني بالضرورة أنّ العمل الفنيّ بلغ الكمال. تُثمَّن في العادة كتب من هذا النّوع بقول إنّها روائع من " الأدب الموازي "، بحيثُ يُمكننا أن نؤكّد أنّ سوفاستر (Souvestre) وألان (Allain) ليسا كاتبيْن عظيميْن ومع ذلك، مثلما حدث للسرّياليّين، فإنّنا نعظّم القوّة التي تكاد تكون أسطوريّة لشخصيّة مثل فانتوماس.

لا شكّ في وجود الأدب الموازي، بضاعة تسلسلية عديدة أو روايات بوليسية أو غرامية تُقرأ على الشاطئ، وترمي بصفة واضحة إلى الترفيه ولا تهتمّ بمسائل تخصّ الأسلوب أو الإبداع (بل وتحظى بالنجاح لأنها تكراريّة وتتبع رسماً صار محبّذاً لدى القرّاء). الأدب الموازي مشروع بقدر شرعيّة العلكة *(Chewing Gum)*، التي لها

---

(13) لا يُمكنني إلاّ أن أعيد ما ذكرته في: (Eco, 1985) بخصوص محاولتي، الفاشلة، في ترجمة جديدة لـ **الكونت دي مونتكريستو**.

وظائفها، حتّى في نظافة الأسنان، من دون أن تظهر إطلاقاً في قائمة مأكولات طبخ رفيع. ولكن مع شخصيّة مثل شخصيّة دوما يكون من الشرعيّ أن نتساءل، برغم كونه يكتبُ لغاية الرّبح، وبحلقات، دون شكّ لتحريك عاطفة جمهوره ولإرضائه، إن هو كتب فقط (ودائماً) أدباً موازيّاً.

وتتّضح طبيعة روايات دوما عندما نقرأ معاصره سو (Sue)، الذي كان آنذاك أشهر منه، والذي استلهم منه دوما عديد الإيحاءات. نذكر على سبيل المثال أنّ رواية **مونتكريستو**، بتعظيمها لشخصيّة المُنصِف المنتقم، اقتفت أثر نجاح كتاب سو[14] *Mystères de Paris*. ولكنّنا عندما نقرأ الآن *Mystères de Paris* (الذي أحدث هستيريا جماعيّة، وتماثل مع الشخصيّات، وحتّى ردود فعل سياسيّة اجتماعيّة) فإنّنا نشعر بثقل الكتاب للإسهابات المطوّلة التي تجعلنا لا نقرأه إلاّ باعتباره وثيقة. أمّا *Les trois mousquetaires* فهو لا يزال كتاباً نابضاً بالحيويّة، يتسلسل بنسق قطعة من موسيقى الجاز، وحتّى عندما يخلق تلك التي أسمّيها حوارات "بالقطعة"، صفحتان أو ثلاث من الحوارات الموجزة والتافهة، يُكثر منها لأنّه يتقاضى أجره حسب عدد السطور، فهو يفعل ذلك برشاقة مسرحيّة.

يُمكن القول، إذاً، إنّ دوما يملك أسلوباً أفضل من أسلوب سو، وبالتالي فهو يصنع بصفة جيّدة ما يسمّيه كروتشي (Croce) " أدباً"، بينما سو لا يملك هذه الموهبة. إلاّ أنّ هذه الاعترافات المتسامحة لا تصلح مع مونتكريستو، لأنّها كما سنرى ذلك، رواية تبدو لنا سيئة الكتابة للغاية.

---

(14) انظر الملاحظات التي خصّصتُها لسو، وأيضاً لدوما في: (Eco, 1978) حيث أعدتُ توظيف أعمال نشرتها في تواريخ سابقة.

الواقع هو أنّه توجد فضائل في الكتابة لا تتطابق بالضرورة لا مع المفردات ولا مع النّحو، بل بالأحرى مع تقنيات نسق وإحكام في مقادير السّرد، تجعلنا نعبر، حتّى بصفة تكاد لا تُحسّ، الحدود بين الأدب والأدب الموازي وتخلق صوراً ومواقف أسطورية تستحوذ على الخيال الجماعي. في نهاية الأمر نحن نعرف تلك التي وقع تعريفها بـ "أشكال بسيطة"، مثل الحكايات التي نجهل في الغالب مؤلّفها الأصلي (أو من استعاد في شكل أدبي حكاية شعبيّة)، والتي تروّج في التقاليد التناصيّة شخصيات لا تُنسى، مثل ليلى والذئب أو رُميدة أو القطّ المحتذي جزمة، والتي تعيش حكاياتها بصفة مستقلّة عمّن يقصّها وعن الكيفيّة التي يقصّ بها، سواء كان ناشراً للصغار، أو أُمّاً بجانب فراش أبنائها، أو من يقتبسها لمشهد باليه أو لصور متحرّكة. وتنتمي الأساطير إلى الطبيعة عينها، كان أوديب موجوداً قبل سوفوكل (Sophocle)، وسيرس قبل هوميروس، وأنموذج أسطوري مماثل تجسّد في *picaros* الإسبانية، في Gil Blas، في Simplizissimus أو في Till Eulenspiegel. إذا كانت هذه الأشكال البسيطة موجودة، لماذا يجب ألاّ نعترف أنّ "البساطة" لا تتطابق بالضرورة مع الإيجاز، وأنّه يُمكن أن توجد أشكال بسيطة تنشأ منها روايات تعدّ أربعمائة صفحة؟

يُمكن أن نتحدّث عن أشكال بسيطة حتّى بخصوص أعمال تَستخدمُ، من طريق الصدفة أو بتسرّع مستخفّ أو لغاية تجاريّة، مجموعات من نماذج مثاليّة وتخلق على سبيل المثال فيلماً جليلاً مثل[15] *Casablanca*. ينتمي مونتكريستو، إذاً، إلى هذا الصنف من

(15) انظر: "Casablanca o la rinascita degli dei" في: (Eco 1977b: pp. 138-146).

الأشكال البسيطة المتوحّلة، أو المعقّدة جدّاً، إن جاز لي هذا التضادّ.

لننسَ لحظة اللّغة ولنفكّرْ في الحكاية وفي الحبكة اللّتيْن يقصّهما مونتكريستو. وراء تكاثف أحداث لا حصر لها وانقلابات مفاجئة لا تنتهي، تبرز بعض التركيبات النموذجيّة التي لا أتردّد في تعريفها" كريستولوجيّة". لدينا البريء الذي يذهب ضحيّة خيانة رفاقه، والسقوط في جحيم قصر إيف (if)، والتلاقي بالصورة الأبويّة المتمثّلة في الأب فاريا (Faria)، الذي بموته، ينقذ دنتاس (Dantés) لافّاً إياه بكفنه؛ ودنتاس، من كفن الميّت كما لو كان رحماً منجّياً، يخرج (يُبعث حيّاً) في أعماق البحر ويعتلي إلى ثروة وسلطة لا مثيل لهما. نجد أسطورة المُنتقم الجبّار، الذي يعود لمحاسبة الأحياء والأموات ولإرضاء رغبة كلّ قارئ في الثأر؛ هذا المسيح المُنتقم يقاسي أكثر من مرّة آلام العجز مثل المسيح في بستان الزيتون، لأنّه في نهاية الأمر ابن الإنسان، ويتساءل إن كان عليه حقّاً أن يطالب المخطئين بالمثول أمام حكمه الصارم. ولا يكفي: نجد المشرق كما في **ألف ليلة وليلة**، ونجد البحر المتوسّط بخوَنته وبلصوصه، والمجتمع الفرنسي في بداية الرأسماليّة بدسائسه وبشعائره الاجتماعية، وحتّى إن وجدناه ممثّلاً تمثيلاً أفضل عند بالزاك (Balzac)، وحتّى إن كان دنتاس، الذي استهواه خطأ الحلم البونابارتي، لا يملك تعقيد وغموض شخصيّة مثل جوليان سورال أو فابريتسيو دِل دونغو، فإنّ اللّوحة مع ذلك قويّة التعبير، ومونتكريستو (بإحسانه للبورجوازية الصغرى وللعمّال مثله - ومثل القارئ) يكافح، مواجهاً أعداءه الثلاثة، ضدّ المالية، وضدّ القضاء وضدّ الجيش، وليس هذا فقط، بل يهزم البنكي منتهزاً ضعف البورصة، ويهزم رجل القضاء مكتشفاً جريمة قديمة قام بها، ويهزم الجنرال كاشفاً

عدم ولائه العسكري. أضف إلى ذلك أنّ مونتكريستو يحدث فينا دُوار التعرّف، حافز سرديّ أساسي منذ زمن المأساة الإغريقية، ولكنّه لا يكتفي بحافز واحد، مثلما كان يكفي لأرسطو، بل يستخدم العديد منها في تسلسل متواصل. مونتكريستو يكشف هويّته للجميع، عدّة مرّات، ولا يهمّ إن اطّلعنا دائماً على الحقيقة نفسها؛ ما يهمّ هو أنّنا (مع استمتاعنا بما يملكه من سلطة) نتقبّل دائماً بارتياح مفاجأة الآخرين ولا نريده أن يكفّ عن كشف نفسه بقوله " أنا إدموند دُنتاس! "

توجد إذاً كلّ المبرّرات وأفضلها ليكون الكونت دي مونتكريستو رواية تقطع الأنفاس. ومع ذلك، ومع ذلك... فإنّ *Casablanca* يُصبح فيلماً جليلاً لأنّه، بطاقته المتوحّشة، يتقدّم سريعاً مثل *Les trois mousquetaires*، بينما الكونت دي مونتكريستو (وهنا نعود إلى اللّغة، بحيث يبدو أنّه يختنق في كلّ آن) معرقل الخطى ثقيل الأنفاس. فهو مليء بالإسهاب، يكرّر من دون حياء النعت نفسه على بعد سطر، ويغرق في استطرادات حِكميّة متعثّراً في تتابع الزمن، لا يستطيع غلق جُمل من عشرين سطراً، بينما تشحب وجوه شخصيّاته من دون هوادة، وتنشّف العرق البارد السائل فوق الجبين، وتتمتمُ بصوت لم يعد فيه شيء بشريّ، وتقصّ على زيد ما قصّته قبل صفحات قليلة من ذلك على عمرو - ويكفي أن نحسب في الفصول الثلاثة الأولى كم من مرّة كرّر إدموند على مسامع الجميع أنّه يريد أن يتزوّج وأنّه سعيد، لنعترف أنّ أربع عشرة سنة في قلعة إيف هي أقلّ عقوبة يستحقّها هذيانيّ من هذا القبيل. أمّا عن تعاسة استعاراته المفرطة فيكفينا أن نذكر الفصل 40، حيث يأتي وصف البرج القديم للتلغراف على هذا النحو:

On n’eût pas dit, à la voir ainsi ridée et fleurie comme une aïeule à qui ses petits-enfants viennent de souhaiter la fête, qu’elle pourrait

raconter bien de drames terribles, si elle joignait une voix aux oreilles menaçantes qu'un vieux proverbe donne aux murailles.

بحيثُ لا يمكننا إلاّ أن نرتجف من الهول المفتون عند قراءة ترجمة إيطالية قديمة ومجهولة الاسم في طبعات سونزونيو الراسخة في الذاكرة:

Si sarebbe detto, vedendola così ornata e fiorita come una bisavola di cui i suoi nipotini celebrano il giorno natalizio, che essa avrebbe potuto raccogliere drammi assai terribili, se avesse aggiunto la voca alle orecchie minaccevoli che un vecchio proverbo attribuisce alle muraglie.

نعرف جيّداً لماذا يُطيل دوما في الإسهاب من دون حياء، وسبق أن قلنا إنّه كان يتقاضى أجره بحساب السطور، ويكثر من التكرار لأنّ القصّة كانت تُنشر على حلقات وكان ينبغي تذكير القارئ الضعيف الذاكرة بما وقع في الحلقة السابقة. ولكن هل ينبغي أن نحافظ على هذه الضرورات نفسها في ترجمة تُنجز اليوم؟ ألا يُمكن أن نعمل كما سيعمل دوما نفسه، لو تقاضى أجره حسب ما يوفّره من اقتصاد في الرّصاص؟ ألن يمضيَ في قصّته بنسق أسرع لو عرف أنّ قرّاءه تعلّموا على همنغواي (Hemingway) أو على داشيال هامّت (Dashiell Hammet)؟ ألا نُعين مونتكريستو لو خفّفنا من الإسهاب حيث يبدو غير مجد؟

بدأتُ أحسب. يقول دوما دائماً إنّ الشخص يقف من الكرسيّ الذي كان جالساً عليه ومن أيّ كرسيّ كان ينبغي أن يقوم؟ لذا، ألاَ يكفي أن نترجم بقول إنّه يقوم عن الكرسي، أو حتّى يقوم فحسب، إذا كان معروفاً ضمنيّاً أنّه كان جالساً إلى المائدة أو إلى مكتبه؟ يكتبُ دوما ما يلي:

Danglars arracha machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'orange, il s'adressa à un cactus, mais alors le cactus, d'un caractère moins facile quel l'oranger, le piqua outrageusement.

لماذا لا نترجمُ كما يلي؟

Strappò macchinalmente, uno dopo l’altro, i fiori di un magnifico arancio; quando ebbe finito si rivolse a un cactus il quale, di carattere più difficile, lo punse oltraggiosamente.

النتيجة ظاهرة للعيان، ثلاثة سطور عوضاً من أربعة، تسع وعشرون كلمة إيطالية مقابل اثنتيْن وأربعين فرنسيّة: اقتصاد بنسبة تزيد على خمس وعشرين بالمائة. وعلى طول كامل الرواية، التي في طبعة بلايّاد تبلغ 1400 صفحة مليئة، نقتصد 350 صفحة! يكفي، أمام عبارات مثل

comme pour le prier de le tirer de l’embarras où se trouvait

أن نستعمل نصف الكلمات:

come per pregarlo di trarlo d’imbarazzo.

وهذا من دون التعرّض إلى الرّغبة في حذف كلّ عبارات *Monsieur*. فاللغة الفرنسيّة تستعمل *monsieur* أكثر ممّا تستعمل اللغة الإيطالية كلمة *signore*. وحتّى في وقتنا الحاضر يحدث في فرنسا أن يحيّي جاران، عند دخولهما المصعد، بقول *bonjour, monsieur*، بينما في الإيطالية تكفي *buongiorno*، حتّى لا تتدخّل عناصر تُغالي في الشكليّات. ولا نتحدّث عن عدد *monsieur* في رواية من القرن التاسع عشر. هل ينبغي فعلاً أن نترجمها حتّى عندما يتخاطب شخصان متساويان في الوضعيّة؟ كم صفحة سأربح لو أنّني حذفت كلّ كلمات *monsieur*؟

ومع ذلك وجدتُ نفسي في أزمة فعلاً بسبب هذه المسألة. كان وجود كلّ كلمات *monsieur* تلك يحافظ لا فقط على النّبرة الفرنسيّة للقرن التاسع عشر، بل كان يؤسّس أيضاً لإستراتيجيات حواريّة قائمة على الاحترام كانت جوهريّة لفهم طبيعة العلاقات بين الشخصيّات. وكان بالفعل عند هذه النقطة أنّني تساءلتُ إن كان شرعيّاً أن أترجم

je vous en prie كما ينبغي أن تُترجم، أي *vi prego*، أو أنّ مترجمي سوندزونيو (Sonzogno) القدامى كانوا على حقّ عندما كتبوا[16] *ve ne prego*.

وكان عند ذلك الحدّ أن قلتُ لنفسي إنّ كلّ تلك الإطالة التي كنتُ أريد تفاديها، وأنّ تلك الصفحات الثلاثمائة وخمسين التي كانت في الظاهر عديمة الجدوى، كانت لها على العكس وظيفة إستراتيجيّة أساسيّة، وكانت تحدث الانتظار، بتأخير الأحداث الحاسمة، وكانت أساسيّة لهذه الرّوعة من الثأر باعتباره طبقاً يُؤكل بارداً. وكان عند هذا الحدّ أن قرّرتُ العدول عن مشروعي إذ تأكّد عندي أنّ مونتكريستو، من ناحية الإستراتيجيّة السرديّة التي يستخدمها، إن لم يكن مكتوباً بصفة جيّدة ، فهو من دون شكّ مكتوب كما ينبغي، ولا يُمكن أن يُكتب بطريقة مختلفة. في نهاية الأمر، حتّى وإن كان تحت ضغط هموم أقلّ نبلاً، أدرك دُوما ذلك: إذا كان ينبغي على *Les trois Mousquetaires* أن يتقدّم في السّرد بنسق سريع لأنّنا نريد أن نعرف كيف سيخرج الآخرون من الورطة، كان على مونتكريستو أن يتقدّم ببطء وبصعوبة لأنّه يقصّ عذابنا. صفحات قليلة لمعرفة أن جوسّاك انهزم في المبارزة، على كلّ حال لن يحدث للقارئ أبداً أن يستلّ السيف في مواجهة الكرميليت الحُفاة، وصفحات كثيرة لتمثيل طول أحلام حياتنا المليئة بمشاعر الكبت.

لا أقول إنّني لن أراجع يوماً أفكاري وأقرّر إنجاز هذه الترجمة الزائفة. ولكن يجب تقديمها على أنّها اقتباس أو عمل قام به

(16) أذكر شكوى وديّة لكارلو فروتّيرو (Carlo Fruttero)، يستسلم فيها معجباً ومروّعاً أمام عبارة نموذجيّة من أفضل المسلسلات الفرنسيّة، وهي s'écria-t-il. وبالفعل، أيّ خسارة على مستوى البلاغة والطابع المأساوي لو ترجمت بكل بساطة gridò أو esclamò.

شخصان. بتخفيف الكتاب يجب أفترض أن القرّاء يعرفون العمل الأصلي ولكنّهم يجدون أنفسهم في وضعيّة تاريخيّة وثقافيّة مختلفة، ولا يشاركون عواطف إدمون دُنتاس، وينظرون إلى الأحداث التي يعيشها بالنظرة البعيدة، الساخرة والمتعاطفة التي ينظر بها أحد معاصرينا، ويريدون بحبور، ومن دون ذرف الدّموع مع أولئك الأبطال، اكتشاف عدد العمليّات السريعة التي سينفّذ بها مونتكريستو مشروعه الثأري.

6.5. التعويض بإعادة الصياغة

في هذه الحالة نجد أنفسنا أمام عمل أسمّيه إعادة صياغة جذريّة أو مطلقة، سيأتي الحديث عنه في الفصل 12. أريد الآن تفحُّصَ مواقف تُقبل فيها، للحفاظ على المؤثرات التي يريد النصّ إحداثها، محاولات إعادة صياغة جزئيّة أو موضعيّة.

في كتابي **اسم الوردة** تظهر شخصيّة، هو سلفاتوري، يتكلّم لغة مركّبة من أجزاء لغات مختلفة. بطبيعة الحال يُضفي إقحام ألفاظ أجنبيّة في النصّ الإيطالي طابعَ غرابة، ولكن لو أنّ شخصيّة قالت *Ich aime spaghetti* ونقل مترجم إنجليزي هذه العبارة المتعدّدة اللّغات بقول *I Like Noodles* فإنّ الطّابع "الفصلي" سيُفقد. إليكم، إذاً، نصّي الأصلي وكيف تمكّن ثلاثة مترجمين، كلّ في لغته وثقافته، من إعادة صياغة جُمل سلفاتوري.

«Penitenziagite! Vide quando draco venturus est a rodegarla l'anima tua! La mortz est super nos! Prega che vene lo papa santo a liberar nos a malo de todas le pecata! Ah ah, ve piase ista negromanzia de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo! Semper m'aguaita in qualche canto per adentarme le carcagna. Ma Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et aqui se magna et se priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo seco. Et amen. No?»

«Penitenziagite! Wach out for the draco who cometh in futurum to gnaw your anima! Death is super nos! Pray the Santo Pater come to liberar nos a malo and all our sin! Ha ha, you like this negromanzia de Domini Nostri Jesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo! Semper lying in wait for me in some angulum to snap at my heels. But Salvatore is not stupidus! Bonum monasterium, and aquí refectorium and pray to dominum nostrum. And the resto is not worth merda. Amen. No?» (*Weaver*)

«Penitenziagite! Voye quand dracon venturus est pour la ronger ton âme! La mortz est super nos! Prie que vient le pape saint pour libérer nos a malo de todas les péchés! Ah ah, vous plait ista nécromancie de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo! Semper il me guette en quelque coin pour me planter les dents dans les talons. Mais Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et aqui on baffre et on prie dominum nostrum. Et el reste valet une queue de cerise. Et amen. No?» (*Schifano*)

«Penitenziagite! Siehe, draco venturus est am Fressen anima tua! La mortz est super nos! Prego, daß Vater unser komm, a liberar nos vom Übel de todas le peccata. Ah, ah, hihhi, Euch gfallt wohl ista negromanzia de Domini Nostri Jesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo, Semper m'aguaita, immer piekster und stichter, el diabolo, per adentarme le carcagna. Aber Salvatore non est insipiens, no no, Salvatore weiß Bescheid. Et aqui bonum monasterium, hier lebstu gut, se tu priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo secco. Amen. Oder?" (*Kroeber*)

في كتابي **بندول فوكو** توجد شخصيّة، تُدعى بيار، تتكلّم إيطاليّة تغلب عليها النبرة الفرنسيّة. لم يجد المترجمون الآخرون صعوبة، كان يكفيهم أن يتصوّروا شخصاً يتكلّم لغتهم بنبرة وبألفاظ فرنسيّة، ولكن المترجم الفرنسي على العكس وجد نفسه أمام مشكلة عسيرة. كان بإمكانه أن يختار شخصيّة تتكلّم مثلاً بنبرة وبألفاظ ألمانية أو إسبانيّة، ولكنّه أدرك أنّ شخصيّة روايتي تستوحي أقوالها من حالات نموذجيّة من التنجيم الفرنسي لنهاية القرن. لذا قرّر ألاّ يلحّ

على كونه فرنسيّاً بقدر إلحاحه على كونه شخصيّة كاريكاتوريّة، وجعلها تتكلّم بعبارات تكشف أصلاً مرسيليّاً.

وهناك مثال جميل من إعادة الصياغة الجزئيّة يتمثّل في الترجمة الإسبانيّة لرواية **جزيرة اليوم السابق**. كنتُ قد حذّرتُ المترجمين من كون النصّ يستعمل مفردات باروكيّة وفي كثير من الأحيان تستعمل الشخصيّات مقاطع من الشعر الباروكي الإيطالي التابع لتلك الحقبة.

لنأخذ فقرة كهذه، حيث أستعمل أبياتاً لجيوفان باتيستا مارينو (Giovan Battista Marino) (وهنا أيضاً أضفتُ الآن الخطوط المائلة الموضوعة بين الأبيات):

Da quel momento la Signora fu per lui Lilia, e come Lilia le dedicava amorosi versi, che poi subito distruggeva temendo che fossero impari omaggio: *Oh dolcissima Lilia, / a pena colsi un fior, che ti perdei!/ Sdegni ch'io ti riveggi?/ Io ti seguo e tu fuggi, / io ti parlo e tu taci...* Ma non le parlava se non con lo sguardo, pieno di litigioso amore, poiché più si ama e più si è inclini al rancore, provando brividi di fuoco freddo, eccitato d'egra salute, con l'animo ilare come una piuma di piombo, travolto da quei cari effetti d'amore senza affetto; e continuava a scrivere lettere che inviava senza firma alla Signora, e versi per Lilia, che tratteneva gelosamente per sé e rileggeva ogni giorno.

Scrivendo (e non inviando), Lilia, Lilia, ove sei? ove t'ascondi? / Lilia fulgor del cielo/ venisti in un baleno/ a ferire, a sparire, moltiplicava le sue presenze. Seguendola di notte mentre rincasava con la sua cameriera (per le più cupe selve, / per le più cupe calli,/ godrò pur di seguire, ancorché invano/ del leggiadretto pié l'orme fugaci...), aveva scoperto dove abitava.

اختارت ترجمة ويفر الإنجليزيّة معجماً وكتابة من القرن السّابع عشر، ولكنّها تحاول أن تترجم بصفة تكاد تكون حرفيّة أبيات النصّ الأصلي. ولعلّ المسافة بين "أسلوب" الباروكيّة الإيطالية والشّعر الإنجليزي هي من البعد بحيث لا تشجّع على تداخلات:

From that moment on the Lady was for him Lilia, and it was to Lilia that he dedicated amorous verses, which he promptly destroyed, fearing they were an inadequate tribute: *Ah sweetest Lilia/ hardly had I plucked a flower when I lost it! / Do you scorn to see me? / I pursue you and you flee/ I speak to you and you are mute* (...)

Lilia, Lilia, were are thou? Where dost you hide? Lilia, splendour of Heaven, an instant in thy presence/ and I was wounded, as thou didst vanish...

أمّا اختيار المترجمة الإسبانيّة فقد كان مختلفاً، إذ إنّ هيلينا لوزانو وجدت نفسها تتعامل مع أدب مثل الأدب الإسباني في القرن الذهبي، يقترب تحت عدّة وجوه من "الأسلوب" الإيطالي. وكما تقول المترجمة في دراسة عن تجربتها (Lozano, 2001) "القارئ النموذجي للجزيرة، ولإيكو بصفة عامّة، هو قارئ يملك ذوق الاكتشاف والتعرّف على المصادر يمثّل بالنسبة إليه مصدر متعة لا حدّ لها. ولا يُمكن صنع قارئ نموذجي للترجمة دون إقحام نصوص القرن الذهبي".

لذا اختارت لوزانو إعادة الصياغة. في فقرة مثل هذه تعبّر عن عواطف غراميّة لا يُمكن التحكّم فيها، لا يهمّ ماذا يقول العاشق بالضبط بل يهمّ أن يقوله بطُرق الخطاب الغرامي في القرن الذهبي. "تمّ اختيار النصوص باعتبار الطابع المتميّز أساساً بإعادة الخلق الذي كانت تعتمده ترجمات ذلك العصر: يقع تمييز نواة وظيفيّة (سواء كان مضموناً أو شكلاً) ويقع تطويره بطريقة خاصّة. وفي حالتنا هذه، التشاكلات الدلالية التي تعنينا هي المطابقة بين ليليا/ زهرة، المعشوقة المتهرّبة والملاحقة اليائسة. وبمعونة هيريرا (Herrera) و غُونغورا (Góngora) الأصغر، وبعض التداخلات من غارسيلازو (Garcilaso)، حقّقت المشروع الذي رسمته".

وهذا ما تقوله ترجمة لوزانو:

Desde ese momento, la Seòora fue para él Lilia, y como Lilia dedicábale amorosos versos, que luego destruía inmediatamente temiendo que fueran desiguales homenajes: *Huyendo vas Lilia de mí,/ oh tú, cuyo nombre ahora/ y siempre es hermosa flor/ fragrantísimo esplendor/ del cabello de la Aurora!...* Pero no le hablaba, sino con la mirada, lleno de litigioso amor, pues que más se ama y más se es propenso al rencor, experimentando calofríos de fuego frío excitado por flaca salud, con el ánimo jovial como pluma de plomo, arrollado por aquellos queridos efectos de amor sin afecto; y seguía escribiendo cartas que enviaba sin firma a la Seòora, y versos para Lilia, que guardaba celosamente para sí y releía cada día.

Escribiendo (y no enviando) *Lilia, Lilia, vida mía / adónde estás? A dó ascondes/ de mi vista tu belleza? / O por qué no, di, respondes/ a la voz de mi tristeza?*, multiplicaba sus presencias. Siguiéndola de noche, mientras volvía a casa con su doncella (*Voy siguiendo la fuerza de mi hado/ por este campo estéril y ascondido...*), había descubierto dónde vivía.

في هذه الحالة تبدو إعادة الصياغة كفعل وفاء: أعتبر أنّ النصّ الذي صنعته لوزانو يُحدث الأثر نفسه الذي يريد إحداثه النصّ الأصلي. صحيح أنّ قارئاً صارماً سيقول إنّ الإحالات هي على الشعر الإسباني وليس على الشعر الإيطالي. إلاّ أنّه من ناحية، تدور الواقعة في فترة من الهيمنة الإسبانية في تلك الجهة من إيطاليا التي تدور فيها الأحداث، ومن ناحية أخرى تنبّه المترجمة أنّ " شريطة استعمال هذه النصوص هي كونها غير معروفة إلاّ قليلاً". وأخيراً، لوزانو نفسها استعملت أيضاً تقنية اللّصق. كان من الصعب، إذاً، على القرّاء الإسبان التعرّف على مصدر معيّن: كانوا بالأحرى "يتنفسّون" جوّاً معيّناً. وهو ما أردتُ خلقه في النصّ الإيطالي.

الحالة الجديرة أكثر بالاعتبار من إعادة صياغة جزئيّة، والتي فاجأتني أكثر، هي ترجمة الفصل الأوّل من روايتي **باودولينو**. هنا اختلقتُ لغة بيمونطيّة مزيّفة، كتبها صبيّ من القرن الثاني عشر يكاد

يكون أمياً، في فترة لا نملك فيها وثائق باللغة الإيطالية، على الأقلّ في تلك الجهة.

لم تكن غايتي فقهيّة - مع أنّني بعد كتابة النصّ بنفس واحد، متّبعاً أصداء من طفولتي وبعض العبارات العامية في المنطقة التي وُلدت فيها، ولمدّة ثلاث سنوات على الأقلّ رجعتُ إلى كلّ المعاجم التاريخيّة والاشتقاقيّة التي أمكن لي الاطّلاع عليها، على الأقلّ لتفادي مفارقات تاريخيّة، بل وتفطّنتُ أن بعض العبارات العامية الفاحشة، والتي لا تزال مستعملة حتّى اليوم، لها جذور لونغوباردية، لذا أمكنني أن أفترض أنّها مرّت إلى عامية بادانيا في تلك الفترة. بطبيعة الحال أشرت إلى المترجمين أن يعودوا هم أيضاً إلى وضعيّة لغويّة مماثلة، ولكنّني كنتُ أدرك أنّ الأمر سيختلف من بلد إلى آخر. في الفترة نفسها كان الناس يتكلّمون بالـ Middle English، ولكنّه سيكون لغة غير مفهومة بالنسبة إلى الإنجليزي الحالي، أمّا فرنسا فقد أنشأت شعراً بـ *langue d'oc* و *langue d'oil*، وفي إسبانيا كان قد ظهر *Cid*...

ونأسف لعدم ذكر مختلف الترجمات لأنّها ستُظهر لنا كيف حاول كلّ مترجم أن يكيّف هذه اللّغة غير الموجودة مع خصائص لغته الأمّ، مع نتائج مختلفة اختلافاً كبيراً. لذا سأكتفي ببعض الأمثلة.

يخشى باودولينو أن يتفطّن الديوان الإمبراطوري إلى كونه "قشط" عمل الأسقف أوتّون الأساسي وجعل منه طرساً، وذلك لكتابة مذكّراته غير المؤكّدة؛ ولكنّه بعد ذلك أخذ يتعزّى قائلاً في نفسه إنّه في تلك الأنحاء لن يتفطّن أحد لذلك، بل ويستعمل أيضاً عبارة فاحشة يحذفها بعد ذلك ويعوّضها بعبارة أخرى. ولنلاحظ أنّ العبارة التي وقع حذفها بيمونطيّة خالصة بينما العبارة التي عوّضتها

تنتمي أكثر إلى العامية اللومبارديّة (ولكنّني اعتبرتُ أنّ باودولينو تشبّع بصفة فوضويّة بمختلف لهجات بادانيا):

ma forse non li importa a nessuno in chanceleria scrivono tutto anca quando non serve et ki li trova (questi folii) non se ne fa negott.

والمترجمة التي طرحت على نفسها مسائل فقهيّة دقيقة هي هيلينا لوزانو، التي قرّرت أن تترجم نصّي بإسبانيّة مبتكرة تذكّر بـ *El Cantar de mio Cid* وبـ *Fazienda de Ultramar*، وهذا النصّ الأخير ثريّ بالألفاظ الأجنبيّة (Lozano, 2003). ولكنّ المترجمة، أمام هذه الفقرة، طرحت على نفسها أيضاً مسألة الحفاظ على بعض النبرات الأصلية من دون محاولة إعادة صياغتها، بأي ثمن، في إسبانيّة وسيطيّة. لذا، بالنسبة إلى الجملة المشطوبة، حافظت تقريباً على القول الأصليّ، مكتفية بإضفاء طابع قديم على العبارة العاميّة *ojete* وأكثر قوّة بقطع جزء من *kulo* ("مع ترك الحريّة للقارئ في فهم أنّها نتيجة مراقبة مزدوجة... أو أنّها ترخيم معتاد في اللّغة الشفويّة"). وهذا نصّ الترجمة:

Pero quiçab non le importa a nadie en chancellería eschrivont tot incluso quando non sirve et kien los encuentra (isti folii) non se faz negotium.

وبخصوص عبارة أخرى، مثل *Fistiorbo che fatica skrivere mi fa già male tuti i diti*، وبعد أن تحقّقت لوزانو من أنّ *fistiorbo* هي لعنة بالعامية تعني "فلتصبح أعمى"، قرّرت أن تضفي عليها صبغة لاتينيّة وجعلتها *fistiorbus ke cansedad eskrevir*– معترفة أنّ معنى اللفظة الجديدة سيكون من دون شكّ غامضاً بالنسبة إلى القارئ الإسباني ولكنّ اللفظ هو في الأصل غامض أيضاً بالنسبة إلى القارئ الإيطالي الذي لم يعتد على عامية باودولينو الأليسّاندريّة.

ومن الهامّ الآن أن نرى كيف كان ردّ فعل المترجمين الآخرين. يبدو لي أنّ اعتبارات من القبيل نفسه وجّهت أريناس نوغيرا بالنسبة إلى الترجمة الكتلانيّة، على الأقلّ في القسم الأوّل:

mes potser no.l interessa negu a cancelleria scriuen tot ancar quan no val e qu.ils trova (ests folii) se. ls fica forat del eul no.n fa res.

بخصوص القسم الثاني، حاولت المترجمة صيغة أكثر حرفيّة لا تُمكنني، نظراً لقلّة معرفتي اللغويّة، أن أفسّر للقارئ في لغة الوصول ماذا يعني: *eu tornare orb*.

أمّا سكيفانو فقد حاول كالعادة أن يكيّف النصّ مع حلول مفرنسة أكثر، مع نتائج حسب نظري طيّبة:

mais il se peut k'a nulk importe en la cancellerie ils escrivent tout mesme quanto point ne sert et ke ki les trouve (les feuilles) kil se les cnfile dans le pertuis du kü n'en fasse goute.

بالنسبة إلى عبارة *fistiorbo* يعود هو الآخر إلى عبارة شعبيّة فرنسيّة موافقة، *morsoeil*. أمّا ويفر (كما سنرى أيضاً في الفصل اللاحق) فهو يختار لغة أليفة وحديثة (و*fistiorbo* تصبح *Jesù*، التي تشغل من دون شك وظيفة هتاف يعني خيبة الأمل، ولكنّه يعدل عن كلّ رجوع إلى لغة "أخرى") ويستخدم إنجليزيّة عاميّة تكاد تكون معاصرة، مع بعض التحفّظ الراجع إلى شيء من الحياء:

but may be nobody cares in the chancellery thay write and write even when theres no need and whoever finds them (these pages) can shove them up his wont do anything about them.

والجدير أكثر بالاهتمام هو سلوك كروبير. عبارة *fistiorbo* أصبحت (بعد جرمنتها) *verflixt swêr* (ما يعني تقريباً "صعوبة شيطانيّة")، ولكن يبدو أنّ المترجم، لضرورة فقهيّة، فضّل الاحتفاظ في القسم الثاني بالقول الأصلي:

aber villeicht markets ja kainer in der kanzlei wo sie allweil irgentwas schreiben auch wanns niëmandem nutzen tuot und wer diese bögen findet si li infila nel büs del kü denkt sie villeicht weitewr darbei.

تبدو في الظاهر محاولة إعادة نكهة اللّهجة الأصليّة، ولكنّني لا أظنّ أنّ الأمر كذلك. تتدخّل هنا مسألة على غاية من الدقّة، هي مسألة العبارات الفاحشة، التي تغزُر في الصفحات التمهيديّة بلغة "باودولينيّة" فحسب، ولكنّها تظهر أيضاً هنا وهناك في باقي النصّ عندما تتحدّث الشخصيّات الشعبيّة في ما بينها وتستعمل عبارات ولعنات عامية.

اللّغة الإيطالية (واللّغات اللاتينيّة بصفة عامّة) ثريّة بعبارات التجديف وبألفاظ فاحشة، بينما الألمانيّة لغة متحفّظة جدّاً. وهكذا بينما في الإيطاليّة قد تبدو عبارة ما غير لائقة، ولكنّها ليست غريبة الاستعمال، وتوحي بأصل المتحدّث وبوضعه الاجتماعي، في اللغة الألمانية تصبح تجديفاً غير مقبول تماماً وعلى كلّ حال على غاية من السوقيّة. من شاهد *Deconstructing Harry* لوودي ألان (Woody Allen) يعرف أنّه تظهر فيه سيّدة نيويوركيّة تكرّر عبارة *Fucking* كل عشر ثوان، كما لو كانت عادة في الكلام، ولكنّ سيّدة من ميونيخ لا يُمكن أن تتلفّظ بعبارة مماثلة بكلّ وقاحة.

في بداية الفصل الثاني من الرواية، يدخل باودولينو كنيسة آيا صوفيا في القسطنطينيّة مترنّحاً، وللتعبير عن سخطه إزاء الصليبيّين الذين كانوا ينهبون الأشياء المقدّسة ويدنّسون المعبد بسلوك الناهبين المخمورين، يتلفظ ببعض عبارات التجديف. كان يُراد بذلك إحداث أثر هزلي: باودولينو الذي يريد اتّهام الغزاة بسلوك تجديفيّ، يجدّف بدوره - حتّى وإن جرّه إلى ذلك حماسه المقدّس وهدفه النبيل. بالنسبة إلى القارئ الإيطالي لا يظهر باودولينو البتّة بمظهر أحد أتباع

المسيح الدجّال بل كمسيحيّ طيّب صادق في حنقه، حتّى وإن كان ينبغي عليه أن يحفظ لسانه.

لذا يهجم باودولينو على المتهكين رافعاً سيفه، صائحاً :

Ventrediddio, madonna lupa, mortediddio, schifosi bestemmiatori, maiali simoniaci, è questo il modo di trattare le cose di nostrosignore?

حاول بيل ويفر أن يجدّف بالإنجليزيّة بأكثر ما يُمكن إنجليزياً أن يجدّف وترجم كما يلي :

God's belly! By the Virgin! 'sdeath! Filthy blasphemers, simonist pigs! Is this any way to treat the things of our lord?

لا شكّ في أنّه خسر المؤثّر الشعبي الذي تحدثه عبارة *Madonna lupa* والتي، أثناء الخدمة العسكرية وأنا شابّ، سمعتها تتردّد كثيراً في فم العريف المدرّب، ولكن من المعروف أنّ الأنجلوساكسونيّين - والبروتستانتيّين الأمريكان - لا يتصرّفون مع الأمور المقدّسة بمثل تلقائيّة الشعوب الكاثوليكيّة (والإسبان، على سبيل المثال، يعرفون عبارات تجديف أشنع من عباراتنا).

ولم يجد المترجمون إلى الإسبانية، والبرازيليّة، والفرنسيّة والكتلانيّة مشاكل كبرى في نقل سخط باودولينو المقدّس :

Ventredieu, viergelouve, mordiou, répugnante sacrilèges, porcs de simoniaques, c'est la manière de traiter les choses de notreseigneur? (*Schifano*)

Ventredediós, virgenloba, muertedediós, asquerosos blasfemadores, cerdos simoníacos, es ésta la manera de tratar las cosa de nuestroseòor? (*Lozano*)

Ventre de deus, mäe de deus, morte de deus, nojentos blasfemadores, porcos simoníacos, é este o modo de tratar las coisas de Nosso Senhor? (*Lucchesi*)

Pelventre dedéu, maredédeudellsops, perlamortdedèu, blasfema-

dores fastigosos, porcos simoníacs, acquesta és manera de tractar les coses de nostre Senyor? (*Arenas Noguera*)

أمّا المترجم الألماني فقد كان على العكس محترساً متحشّماً :

Gottverfluchte Saubande, Lumpenpack, Hurenböcke, Himmelsakra, ist das die Art, wie man mit den Dingen unseres Herrn umgeht? (*Kroeber*)

كما نرى، لا يذكر كروبير بصفة مباشرة لا الإله ولا العذراء، ويشتم الصليبيّين قائلاً إنّهم خنازير ملعونون، وصعاليك، وتُيُوس أبناء عاهرات، والتجديف الوحيد أو ما يشبه التجديف الذي يتلفّظ به باودولينو هو أكبر تجديف يُمكن أن ينطق به ألمانيّ ساخط وعديم الحياء أي *Himmelsakra*، والذي لا يعدو أن يكون " السّماء والقربان المقدّس " - وهو شيء قليل جداً بالنسبة إلى فلّاح بيمونطي مهتاج.

في الفصل الأوّل (ذلك المكتوب باللّغة الباودولينيّة) يوصَفُ حصار تورتونا، وكيف في النهاية اجتيحَتْ وكيف أنّ أشرس المهاجمين كانوا أصيلي بافيا. يقول النصّ الإيطالي :

et poi vedevo i derthonesi ke usivano tutti da la Città homini donne bambini et vetuli et si plangevano adosso mentre i alamanni li portavano via come se erano beeeccie o vero berbices et universa pecora et quelli di Papìa ke alé alé entravano a Turtona come matti con fasine et martelli et masse et piconi ke a loro sbatere giù una città dai fundament li faceva sborare.

العبارة الأخيرة هي بالتأكيد شعبيّة، قليلة الحياء، ما في ذلك شكّ، ولكنّها شائعة. لم يتردّد جان نويل سكيفانو في نقلها إلى الفرنسيّة :

et puis je veoie li Derthonois ki sortoient toz de la Citet homes femes enfans et vielz et ploroient en lor nombril endementre que li alemans les emmenoient com se fussent breeebis oltrement dict des berbices et universa pecora et cil de Papiia ki ale ale entroient a

Turtona com fols aveques fagots et masses et mails et pics qu'a eulx abatre une citet jouske dedens li fondacion les faisoient deschargier les coilles.

فسّرت لي هيلينا لوزانو كيف أنّ لديها عبارة إسبانيّة مقابلة، *correrse*، ولكنّها تعني حرفيّاً *correre* (يجري أو يعدو)، وفي ذلك السياق، حيث يتحرّك كلّ في جهة، قد نفقد الإيحاء الجنسي ونعطي فكرة أنّ تدمير مدينة بالنسبة إلى البافيّين يقترن بالسّرعة في الإنجاز. لذا اختارت عبارة لاتينيّة لا تترك أيّ التباس:

et dende veia los derthonesi ke eixian todos de la Cibtat, hornini donne ninnos et vetuli de los sos oios tan fuerternientre lorando et los alamanos gel os lleuauan como si fueran beejas o sea berbices et universa ovicula et aquellotros de Papia ke arre entrauan en Turtona como enaxenados con faxinas et martillos et mazas et picos ca a ellos derriuar una cibtat desde los fundamenta los fazia eiaculare.

لم يحاول بيل ويفر إعادة صياغات مهجورةٍ واستعمل العبارة التي ستستعملها في تلك الحالة سيّدة وودي ألان. من وجهة نظري أظنّه غالى في حسن الأدب لأنّ لفظ *slang* كان سيوفّر له حلاّ أفضل. ولكن، لعلّ عبارات أخرى بدت له حديثة أكثر ممّا ينبغي، أو أمريكيّة أكثر ممّا ينبغي:

And then I saw the Dhertonesi who were all coming out of the city men women and children and oldsters too and they were crying while the Alamans carried them away like they were becciee that is berbices and sheep everywhere and the people of Pavia who cheered and entered Turtona like lunatics with faggots and hammers and clubs and picks because for them tearing down a city to the foundations was enough to make them come.

وكالعادة أشدّهم حياء هو بورخارت كروبير:

und dann sah ich die Tortonesen die aus der stadt herauskamen manner frauen kinder und grease und alle weinten und klagten indes die alemannen sie wegfürten als wärens schafe und andres

schlachtvieh und die aus Pavia schrien Alé Alé und stürmten nach Tortona hinein mit äxten und hämmern und keulen und piken denn eine stadt dem erdboden gleichzumachen daz war ihnen eine grôsze lust.

حتّى وإن قرأنا *Eine grôsze lust* باعتبارها عبارة مهجورة، فهي تعني على الأكثر "متعة كبيرة". وهي قد تعبّر بالفعل عن المغالاة التي تكاد تكون جنسيّة والتي كان البافيّون يدمّرون بها المدينة، وعلى كلّ حال في اللّغة الألمانيّة ما كان ليُقال أكثر من ذلك.

وحتى في باقي النصّ، عندما اعتمدتُ الإيطالية الشائعة، كان باودولينو ورفاقه غالباً ما يستعملون عبارات مستمدّة من عاميّتهم. كنتُ أعرف أنّ هذا سيروق فقط " للمتكلّمين المولودين هنا"، ولكنّني كنتُ واثقاً من أنّ القرّاء الغرباء عن اللّهجة البيمونطيّة سيلتقطون أسلوباً ما، أو إيقاعات عاميّة (مثلما يحدث للومبارديّ عندما يستمع إلى ممثّل هزلي نابوليتانيّ مثل تروازي (Troisi)). من باب الاحتياط (متّبعاً في ذلك عادة عامية نموذجية، تقضي باتباع العبارة الاصطلاحية بالترجمة الإيطاليّة، عندما يُراد التشديد في القول)، وفّرتُ إن جاز القول ترجمة للعبارات الغامضة. وهو تحدٍّ غير يسير بالنسبة إلى المترجمين الذين، إن أرادوا الحفاظ على اللّعبة القائمة بين العبارة العامية وترجمتها، كان عليهم أن يجدوا عبارة عاميّة مطابقة، ولكنّهم في هذا الحال سينزعون طابع "البادانيّة" عن لغة باودولينو. هذه إحدى الحالات التي تكون فيها الخسارة محتومة، وإلاّ استلزمت عمليّات بهلوانيّة.

هذه الآن فقرة من الفصل 13 حيث أقحمتُ (مُطلِيناً إيّاها، وهذه أيضاً عادة عامية) عبارة *squatagnè cmé'n babi*، تصوِّر الواقع بدقة، لأنّها تشير إلى فعل من يدهَسُ بقدمه ضفدعاً جاعلاً منه رسماً منبسطاً يجفّ تحت الشمس كأوراق الأشجار:

Sì, ma poi arriva il Barbarossa e vi squatagna come un babio, ovverosia vi spiaccica come un rospo.

عدل بعض المترجمين عن نقل لعبة اللّهجة-الترجمة واستعملوا بكلّ بساطة عبارة شعبيّة مقابلة في لغتهم، مقتصرين على نقل معنى العمليّة بصفة واضحة:

Siì, peró desprès arribarà Barba-roja i us esclafarà com si res.

(*Noguera*)

Yes, but then Barbarossa comes along and squashes you like a bug.

(*Weaver*)

Ja, aber dann kommt der Barbarossa und zertritt euch wie eine Kröte.

(*Kroeber*)

أمّا لوزانو، فقد استغلّت فرصة أنّ العبارة هي على كلّ حال مترجمة، وحافظت عليها معتبرة إياها نحتاً غريباً مكيّفة إياها مع الخصوصيات الصوتيّة الكستيليانيّة؛ بينما شدّد سكيفانو على اصطلاحية التلميح، ولكن مع نقل الكلّ إلى الجهة اللغويّة الفرنسيّة:

Sì, pero luego llega el Barbarroja y os escuataòa como a un babio, o hablando propriamente, os revienta como a un sapo.

Oui, mais ensuite arrive le Barberousse et il vous réduit à une vesse de conil, autrement dit il vous souffle comme un pet de lapin. (*Schifano*)

وليس من قبيل الصدفة أنّه بحذف اللّعبة بين العبارة العامية والترجمة، يبدو النص الكتلاني، والإنجليزي والألماني أوجز من النصّيْن الآخريْن (ومن الأصل).

تُلاحظ نيرغارد (Nergaard 2000: p. 289) أنّ إعادة الصياغة تكون أحياناً الطريقة الوحيدة لتحقيق ترجمة يُمكن اعتبارها "وفيّة"، وتذكر ترجمتها النرويجيّة لنصّي " Frammenti " (شظايا) الذي ظهر

في كتابي *Diario Minimo*، حيث أتصوّر مجتمعاً مستقبليّاً سيكتشف، بعد كارثة نوويّة، مجموعة من الأغاني الخفيفة ويعتبرها قمّة في الشعر الإيطالي في القرن العشرين. والجانب الهزلي ينشأ من كون المكتشفين يطبّقون تحاليل نقديّة معقّدة على نصوص مثل *Pippo non lo sa* أو على أغاني سان ريمو. ونيرغارد التي كان عليها أن تترجم هذا النصّ إلى النرويجيّة، أدركت أنّها لو ترجمت حرفياً أبيات الأغاني الإيطالية، التي كان القرّاء النرويجيّون يجهلونها، لما أدرَك أحد طابعها الهزلي. لذا قرّرت أن تعوّض الأغاني الإيطاليّة بأغانيَ نرويجيّة مماثلة. وبالفعل، حدث الشيء نفسه مع ترجمة ويفر الإنجليزيّة، والتي بإمكاني أن أثمّنها أكثر لأنّني تعرّفتُ فيها على لازمات برودواي الشَّعبية[17].

هذه، بطبيعة الحال، أمثلة من إعادة صياغة جزئيّة أو موضعيّة. تُستَبْدلُ الأغنية من دون باقي القصّة، بل تُستبدل الأغنية كي، في اللغة الأخرى، يصبح فهم باقي القصة ممكناً (بالحصول على مجمل التأثير عينه). وكما سنرى في الفصل 12، تختلف الحالات التي أسمّيها إعادة صياغة كاملة أو جذريّة.

في جميع هذه الأمثلة ينتج المترجمون بالتأكيد (وإن كان بمقادير مختلفة) المؤثّر نفسه الذي يريد النصّ الإيطالي إنتاجه. والحكم بالصحّة الذي يُمكن أن نتّخذه، هو افتراض أن المؤثّر الذي

---

(17) تصرّف المترجمون الآخرون، الفرنسي والكتلاني والكستيلياني والبرتغالي، بصفة مختلفة، واحتفظوا بالنصوص الإيطالية. بطبيعة الحال يُمكّن التشابه بين الثقافات من التعرّف على نوعيّة الأغاني، والتي قد تكون معروفة في تلك البلدان. ولكنّهم أضافوا هوامش توضيحيّة في أسفل الصفحة. والجدير بالملاحظة هو أنّ الناشر الألماني قرّر حذف تلك الفقرة، معوّضاً إيّاها بأخرى.

يُراد نقله هو Xn بينما النصّ في لغة الوصول ينتج على الأكثر التأثير Xn-1. ولكنّنا نجد أنفسنا على مستوى حكم بالذوق، ولا توجد قاعدة مميّزة. والمعيار الوحيد لقول إنّها لا زالت ترجمة هو أنّها تحترم شرط الانعكاسيّة.

بطبيعة الحال، وأقولها مرّة أخرى، هذه الانعكاسيّة هي محلّ تفاوض. أظنّ أنّه لو أعدنا ترجمة لوزانو إلى الإيطالية لتعرّفنا في فقرة جزيرة اليوم السابق على النصّ الأصلي، حتّى وإن تغيّرت الأبيات التي كتبها المتيّم روبارتو. بل وأكثر، على المترجم المرهف الحسّ أن يعمد بدوره إلى إعادة صياغة، فيبحث عن أبيات مماثلة في الشعر الباروكي الإيطالي (قد لا تكون الأبيات، ذاتها ولكنها تحدث التأثير عينه). والشيء نفسه وقع في فقرة نيرغارد التي ذكرناها: أظنّ أن مترجماً مفترضاً لنصّي من النرويجيّة سيفهم أنّه ينبغي تعويض تلك الأغاني النرويجيّة إن لم تكن بالذات *Pippo non lo sa*، فعلى الأقلّ *I pompieri di Viggiù*.

الفصل السادس

الإحالة والمعنى العميق

نوقش، في علم الدلالة، ولا يزال النقاش مستفيضاً ما إذا كانت الخاصيّات التي يعبّر عنها لفظ ما جوهريّة، تشخيصيّة أو عرضيّة. ومن دون التعرّض من جديد لهذا النقاش المستفيض par escemple .....) violi 1997) أشير إلى أنّ هذه الفوارق تتوقّف دائماً على السياق. فالخاصيّة الجوهريّة في حالة *chaumière* هي دون شكّ في كونها نوعاً من المسكن، ولكنّنا رأينا كيف أنّ مترجميْن مختلفيْن اعتبرا أنّ السقف من القشّ يمثّل خاصيّة عرضيّة. فالتفاوض بخصوص المضمون النووي للّفظ يعني أن نقرّر ما هي الخاصيّات التي يُمكن اعتبارها سياقيّاً عرضيّة وبالإمكان، إن جاز القول، نسيانها.

ولكنّني أريد الآن أن أعرض عليكم أمثلة من التفاوض، تبدو في الظاهر صحيحة تماماً، ولكنّها تطرح مع ذلك مسألة مقلقة.

1.6. انتهاك الإحالة

في كتابي **القارئ في الحكاية** (*Lector in fabula*) (Eco, 1979) أقوم بتحليل قصّةٍ لألفونس ألّي (Alphonse Allais)، عنوانها *Un drame parisien*، وقد قام بترجمة هذا العمل إلى الإنجليزية صديقي فريد جامسون (Fred Jameson). في الفصل الثاني من القصّة، عند

خروجهما ذات مساء من المسرح عائديْن إلى المنزل في عربة coupé، أخذ البطلان راوول و مارغريت في الخصام. ولنلاحظ أن نبرة ذلك الخصام ومضمونه سيكونان جوهريّيْن بالنسبة إلى باقي القصّة.

يترجم جامسون قائلاً إنّهما يعودان إلى المنزل في *hansom cab*. هل كانت ترجمة جيّدة لـ *coupé*؟ تقول المعاجم إنّ *coupé* هي عربة صغيرة مغلقة، ذات أربع عجلات، ومقعديْن داخليّيْن، بينما الحوذي في الخارج، قبالتهما. غالبا ما وقع الخلط بين *coupé* و *brougham*، إلاّ أنّ هذا الأخير يُمكن أن يكون بعجلتيْن أو بأربع، بمقعديْن داخليّيْن أو بأربعة، وحيث يجلس الحوذيّ في الخارج ولكن في الخلف. الـ*hansom* هو فعليّاً مشابه للـ *brougham* وفيه أيضاً يجلس الحوذي إلى الخلف (إلاّ أنّه يكون دائماً ذا عجلتيْن). لذا عندما نقارن الـ *coupé* بالـ *hansom*، يُصبح موضع الحوذيّ عنصراً تشخيصيّاً، ويُمكن أن يصير فارقٌ مثل هذا حاسماً في سياق معيّن. كان حاسماً في *Un drame*، ومع هذا هل يُمكن أن نعتبر ترجمة جامسون غير وفيّة؟

لا أدري لماذا لم يستعمل جيمسون لفظ *coupé*، مع أنّه دخل منذ زمن في الاستعمال الإنجليزي. ربّما فعل ذلك لأنّه اعتبر أنّ *hansom* كلمة معتادة أكثر لدى القارئ، وبالخصوص لأنّ لفظ *coupé* يوحي الآن للمتكلّم العادي بنوع من السيّارات وليس بعربة تجرّها الخيول. إذا كان الأمر على هذا النّحو فقد فعل حسناً، وهذا مثال جيّد من التفاوض[1].

---

(1) لا تتوقّف حكاية الـ *hansom* cab هنا. في آب/ أغسطس 2002 أهدت جريدة *L'unità* لقرّائها كتاباً هو رواية بوليسيّة قديمة تعود إلى سنة 1886، عنوانها: *Il mistero del calesse* (سرّ الكاليس) لفارغوس هيوم (Fergus Hume). كان العنوان الأصلي *The Mistery of a Hansom Cab* وعلى غلاف طبعة القرن التاسع عشر كان يوجد رسم لـ *hansom*. ولعلّه لهذا السبّب أنّنا نجد أيضاً في الطبعة الإيطاليّة 2002 رسماً لـ *hansom* مع الحوذي الجالس كما ينبغي على الخلف (ومع ذلك فقد قرأ الرسّام الكتاب واستوضح المعجم). أمّا في الـ calesse فيجلس الحوذيّ إلى =

وبالفعل، في تلك الفقرة، تقدر حتّى أسوأ الترجمات على توضيح أنّ الشخصيّتيْن تعودان إلى البيت في عربة يجرّها جوادان، ولكن الأهمّ من هذا هو أنّهما يتخاصمان، وبما أنّهما زوجان ينتميان إلى بورجوازيّة محترَمة فإنّهما يريدان فضّ مشكلتهما بصفة شخصيّة. وما يلزمهما هو عربة مغلقة ذات طابع بورجوازي، وليس حافلة عموميّة مكتظّة بالمسافرين. في هذا المقام تكون وضعيّة الحوذيّ غير مهمّة. سواء كان *coupé*، أو *brougham* أو *hansom* فالأمر يستوي. وإذا كان موضع الحوذي في الحكاية غير جوهريّ، فإنّ المترجم يستطيع أن يعتبره عرضيّاً وأن يتناساه.

ولكن هناك مشكل. يقول النصّ إنّ الاثنيْن ركبا الـ *coupé* بينما تقول الترجمة إنّهما ركبا الـ *hansom*. لنحاول تظهير المشهد. في حالة النصّ الفرنسي (مع افتراض أنّنا نعرف جيّداً مدلول الكلمات) يركب البطلان عربة والحوذيّ جالس إلى الأمام؛ في حالة النصّ الإنجليزي يُبصر القارئ عربة يجلس حوذيُّها إلى الخلف. سبق أن قلنا إنّ الفارق تافه، ولكن من ناحية معيار الصدق يمثّل النصّان مشهديْن مختلفيْن، أي عالميْن ممكنيْن مختلفيْن حيث يوجد عنصران (العربتان) مختلفان. لنفترض أنّ صحيفة يوميّة قالت إنّ رئيس الوزراء وصل إلى موقع الكارثة على متن مروحيّة، بينما في الحقيقة وصل على متن سيّارة، إذا كان المهمّ في الأمر هو أنّ رئيس الوزراء ذهب بالفعل إلى ذلك المكان، فقد لا يتذمّر القارئ من الخطأ. أمّا إذا كان الفارق الهامّ هو أنّه ذهب إلى هناك على جناح السّرعة أم أنّه أخذ

= الأمام، وهو في العادة غير مغطّى، وهو بالخصوص ليس عربة كراء ويقودها في العادة صاحبها. لماذا هذا الاختيار من دون شكّ لصعوبة ترجمة *hansom cab*. ستكون الجريمة من دون شكّ أكثر غموضاً لو أنّها وقعت داخل عربة، في *fiacre* مثلاً - وسيذكرنا ذلك بكتاب آخر مليء بالأسرار، هو *Il fiacre n.13* لكزافييه دو مونتوبان (Xavier de Montepin). إلاّ أنّه للأسف تدور أطوار القصّة في أستراليا حيث لا يتحدّث أحد عن *fiacres*.

كلّ وقته، ففي تلك الحال تكون الصحيفة قد نشرت خبراً زائفاً.

المسألة التي تُطرح هنا هي مسألة الإحالة وكيف أن الترجمة يجب أن تحترم أفعال الإحالة في النصّ الأصلي. وأعني الإحالة بالمفهوم الضيّق (انظر: Eco 1997, §5) أي باعتبارها فعلاً لغويّاً يشير، في حالة فهمنا لمدلول الألفاظ المستعملة، إلى أفراد أو إلى مقامات عالم ممكن (يُمكن أن يكون العالم الذي نعيش فيه ولكنّه يُمكن أن يكون أيضاً عالماً موصوفاً في قصّة) فنقول إنّه في ذلك المقام الزمني المكاني تحدثُ أشياء معيّنة أو تتكوّن حالات معيّنة. فقول إنّ القطط ثدييّة لا يمثّل من وجهة نظري هذه فعل إحالة، بل يحدّد فقط الخاصيّات التي يجب أن نسندها إلى القطط بصفة عامّة حتّى نستطيع بصفة ذاتيّة معقولة استعمال لفظ قطّ ، وحتّى نستطيع استعمال هذه الكلمة في أفعال إحالة محتملة (ويحدث الشيء نفسه مع قول إنّ وحيديّ القرن بيض اللّون). لو قال لي أحد شيئاً من قبيل إنّ القطط برمائيّة أو إنّ وحيدي القرن مزوّقة الفرو، لربّما حكمتُ على قوله بأنّه " كاذب" ، ولكنّني في الواقع أريد أن أقول إنّها " خاطئة" ، على الأقلّ إذا وثقنا في صحّة كتب علم الحيوان وفي الأوصاف التي مدّتنا بها كتب الحيوانات القديمة بخصوص وحيد القرن. للحسم في أنّ قول القطط برمائيّة هو قول صحيح يجب أن نعيد تركيبَ كاملَ بنيةِ معارفنا، كما حدث عندما حُكم على أنّ قول الدلفين هو حوت بأنّه قول خاطئ.

على نقيض ذلك عندما أقول عبارات مثل في المطبخ يوجد قطّ، قطّي فليكس مريض، يقول ماركو بولو في كتاب **المليون** إنّه شاهد وحيدي القرن، فإنّي أحيل على مقامات من العالم الواقعي. يُمكن التحقّق من هذه الأقوال بصفة تجريبيّة والحكم عليها بأنّها صادقة أو كاذبة. أضيف، بطبيعة الحال، أنّه لوضع تعريفات عامّة مثل الدلفين حيوان ثدييّ وجبت أفعال إحالة عديدة على تجارب

محسوسة، ولكن من المؤكّد أنّنا في حياتنا اليوميّة نستعمل عبارتيْ القطط حيوانات ثدييّة ويوجد قطّ على البساط بطريقة مختلفة. في الحالة الثانية (إذا لم نثق بقول المتكلّم) سنتحقّق من ذلك بالرؤية، في الحالة الأولى سنفتح موسوعة للتحقّق من أنّ القول صحيح.

الحال هو أنّه توجد نصوص لا تتضمّن أفعال إحالة (مثل المعاجم، أو كتب النحو، أو دراسة في الهندسة المسطّحة)، ولكن في أغلب الحالات تتضمّن النّصوص (مثل التقارير، أو النصوص السرديّة، أو الأشعار الملحميّة أو غيرها) أفعال إحالة. يتطلّب مقال صحيفة، يُؤَكّد أنّ رجلاً سياسيّاً ما وافاه الأجل، (إذا كنا لا نثق بالصحيفة) أن نتحقّق بطريقة ما إن كان القول صادقاً. وإذا قال نصّ سرديّ إنّ الأمير أندراي لقي حتفه فهذا يحملنا على قبول فكرة أنّ الأمير (في العالم الممكن لرواية **الحرب والسّلم**) مات حقّاً، بحيث يحقّ للقارئ أن يحتجّ لو ظهر بعد ذلك في الرواية، وسيحكم على قول إحدى الشخصيات بأنّ الأمير على قيد الحياة على أنّه قول كاذب.

ينبغي ألاّ يعطي المترجم لنفسه حريّة تغيير إحالات النصّ القصصي، وبالفعل لا يسمح أيّ مترجم لنفسه بالقول إنّ دافيد كوبرفيلد يعيش في مدريد أو إنّ دون كيشوت يعيش في قلعة بغاسكونيا.

2.6. الإحالة والأسلوب

ومع ذلك يحدثُ أن لا يقع الحفاظ على الإحالة وذلك للحفاظ على المقاصد الأسلوبيّة الموجودة في النصّ الأصلي.

تقوم روايتي **جزيرة اليوم السّابق** بالأساس على إعادة صياغة الأسلوب الباروكي، مع تضمين لاستشهادات كثيرة من شعراء ومن كتّاب نثر تابعين لتلك الحقبة. ومن الطبيعي، إذاً، أنها دفعت ذلك المترجمين إلى عدم ترجمة نصّي بصفة حرفيّة، وإنّما - عندما

أمكن - إلى البحث عمّا يُمكن أن يوافق ذلك في شعر القرن السابع عشر من تراثهم الأدبي. في الفصل 32 يصف بطل الرواية أنواع المرجان في المحيط الهادي. وبما أنّه يراها للمرّة الأولى، لجأ إلى استعمال استعارات وتشبيهات، مستمدّاً إيّاها من العالم النباتي أو المعدني الذي يعرفه. والنقطة الأسلوبيّة التي وضعتني أمام صعوبات معجميّة كبيرة هي أنّه في وصفه لمختلف درجات لون بعينه كان لا يستطيع استعمال لفظ بنفسه عدّة مرّات مثل rosso (أحمر) أو *carminio* (قرمزي)، أو *color geranio* (غرنوقي)، ولكن كان ينبغي أن ينوّع الألفاظ بواسطة المرادفات. وهذا ليس فقط لأسباب أسلوبيّة، بل وأيضاً للضرورة الخطابيّة التي تجعله يخلق أوصافاً مؤثّرة، أي أن يعطي القارئ انطباعاً "مرئيّاً" لمجموعة كبيرة جدّا من الألوان المختلفة. كان هناك، إذاً، إشكال مزدوج بالنسبة إلى المترجم: أن يجد إحالات لونيّة ملائمة في لغته وعدداً مساوياً تقريباً من المرادفات للّون نفسه.

وجدت لوزانو(Lozano 2001: p. 591) نفسها مثلاً أمام إشكال مشابه في الفصل 22: يحاول الأب كسبار أن يصف لروبيرتو لون حمامة النار السريّة، وجد أن الأحمر ليس اللفظ الملائم فأخذ روبارتو يقترح عليه ألفاظاً أخرى:

Rubbio, rubeo, rossetto, rubeolo, rubescente, rubecchio, rossino, rubefacente, suggeriva Roberto. *Nein, Nein' si irritava padre Caspar. E Roberto: come una fragola, un geranio, un lampone, una marasca, un ravanello.*

تلاحظ لوزانو أنّه، بقطع النظر عن كون النصّ الإيطالي يستعمل ثمانية ألفاظ للّون الأحمر، بينما الإسبانية لا تتوفّر إلاّ على سبعة ألفاظ، تتمثّل المشكلة في أنّ الغرنوقي كان يُدعى بالإسبانية في القرن السابع عشر *pico de cigüeòa* (منقار اللّقلق) وهذا " يُحدث نتيجتيْن غير مرغوب فيهما: الأولى هي صعوبة فهم لفظ غير متخصّص وعادي

الاستعمال في الإيطالية مقابل لفظ مهجور في الإسبانية (وبالفعل وقع تعويضه بلفظ *geranio* بعد القرن السابع عشر)؛ والثانية هي إقحام لفظ يوحي في شكله بعناصر ذات طبيعة حيوانيّة في سلسلة من العناصر كلّها نباتيّة". لذا عوّضت لوزانو *geranio* بلفظ *clavellina*:

Rojo, rubro, rubicundo, rubio, rufo, rojeante, rosicler, sugería Roberto. *Nein, nein' irritáse el padre Caspar. Y Roberto: como una fresa, una clavellina' una frambuesa, una guinda, un rubanillo.*

وأضافت تُعلّق: " وبهذه الطريقة تحصّلنا على جناس صوتي غير مباشر يرافق الجناس الذي لا يُمكن تفاديه والناتج عن fresa/ frambuesa: clavellina/rabanillo".

بالرّجوع إلى المرجان، لا أقول هنا أيضاً إنّ العمليّة يُمكن أن تكون أيسر في أيّ لغة من اللغات. لذا دعوتُ المترجمين، عندما تعوزهم المرادفات للّون نفسه، أن يغيّروا الدّرجات اللّونيّة بحريّة. لا يهمّ أن يكون ذلك المرجان أحمر أو أصفر (في بحار المحيط الهادي توجد أنواع من المرجان في كلّ الألوان)، بل أن لا يُعاد اللفظ نفسه مرّتيْن في السياق نفسه، وأن يجد القارئ نفسه (تماماً مثل بطل الرواية) يشارك في تجربة ذات تنوّع خارق للعادة من الألوان (يوحي بها تنوّع معجميّ). هذه حالة يشارك فيها الابتكار اللغويّ، متجاوزاً السّطح النصّي للأصل حتّى إذا كان ذلك على حساب المدلول المباشر للألفاظ، في إعادة خلق معنى النصّ، والانطباع الذي يريد النصّ الأصلي إحداثه لدى القارئ.

في ما يلي النصّ الأصلي والحلول التي قدّمها أربعة مترجمين:

Forse, a furia di trattenere il fiato, si era obnubilato, l'acqua che gli stava invadendo la maschera gli confondeva le forme e le sfumature. Aveva messo fuori la testa per dare aria ai polmoni, e aveva ripreso a galleggiare ai bordi dell'argine, seguendone anfratti e spezzature, là dove si aprivano corridoi di cretone in cui si infilavano arlecchini avvinati, mentre su di un balzo vedeva

riposare, mosso da lento respiro e agitare di chele, un gambero crestato di fior di latte, sopra una rete di coralli (questi simili a quelli che conosceva, ma disposti come il cacio di fra' Stefano, che non finisce mai).

Quello che vedeva ora non era un pesce, ma neppure una foglia, certo era cosa vivente, come due larghe fette di materia albicante, bordate di chermisi, e un ventaglio di piume; e là dove ci si sarebbero attesi degli occhi, due corna di ceralacca agitata.

Polipi soriani, che nel loro vermicolare lubrico rivelavano l'incarnatino di un grande labbro centrale, sfioravano piantagioni di mentule albine con il glande d'amaranto; pesciolini rosati e picchiettati di ulivigno sfioravano cavolfiori cenerognoli spruzzolati di scarlattino, tuberi tigrati di ramature negricanti... E poi si vedeva il fegato poroso color colchico di un grande animale, oppure un fuoco artificiale di rabeschi argento vivo, ispidumi di spine gocciolate di sanguigno e infine una sorta di calice di flaccida madreperla...

الترجمة الإنجليزيّة :

Perhaps, holding his breath so long, he had grown befuddled, and the water entering his mask blurred shapes and hues. He thrust his head up to let air into his lungs, and resumed floating along the edge of the barrier, following its rifts and anfracts, past corridors of chalk in wich vinuous harlequins were stuck, while on a promontory he saw reposing,stirred by slow respiration and a waving of claws, a lobster crested with whey over a coral net (this coral looked like the coral he knew, but was spread out like the legendary cheese of Fra Stefano, which never ends).

What he saw now was not a fish, nor was it a leaf; certainly it was a living thing, like two broad slices of whitish matter edged in crimson and with a feather fan; and where you would have excepted eyes there were two horns of whipped sealing-wax.

Cypress-polyps, which in their vermicular writhin revealed the rosy color of a great central lip, stroked plantations of albino phalli with amaranth glandes; pink minnows dotted with olive grazed ashen cauliflowers sprayed with scarlet striped tubers of blackening copper... And, then he could see the porous, safron liver of a

great animal, or else an artificial fire of mercury arabesques, wisps of thorns dripping sanguine and finally a kind of chalice of flaccid mother-of-pearl... (*Weaver*)

الترجمة الفرنسيّة:

Peut-être, a force de retenir son souffle, s'était-il obnubilé, l'eau qui envahissait son masque lui brouillait-elle les formes et les nuances. Il avait mis sa tête à l'air pour emplir ses poumons, et avait recommencé de flotter sur les bords de la barrière, à suivre les anfractuosités et les trouées où s'ouvraient des couloirs de cretonne dans lesquels se faufilaient des arlequins ivres, tandis qu'au-dessus d'un escarpement il voyait se reposer, animé de lente respiration et remuement de pinces, un homard crêté de mozzarella, surplombant un lacis de coraux (ceux-ci semblables à ceux-là qu'il connaissait, mais disposés comme le fromage de Frère Etienne, qui ne finit jamais).

Ce qu'il voyait maintenant n'était pas un poisson, mais pas non plus une feuille, à coup sûr une chose vive, telles deux larges tranches de matière blanchâtre, bordées de rouge de kermès, et un éventail de plumes ; et là où l'on aurait attendu des yeux, s'agitaient deux cornes de cire à cacheter.

Des polypes ocellés, qui dans leur grouillement vermiculaire et lubrifié révélaient l'incarnadin d'une grande lèvre centrale, effleuraient des plantations d'olothuries albuginées au gland de passe-velours ; de petits poissons rosés piquetés d'olivettes effleuraient des choux-fleurs cendreux éclaboussés d'écarlate, des tubercules tigrés de ramures fuligineuses... Et puis on voyait le foie poreux couleur colchique d'un grand animal, ou encore un feu d'artifice d'arabesques vif-argent, des hispidités d'épines dégouttantes de rouge sang et enfin une sorte de calice de nacre flasque... (*Schifano*)

الترجمة الألمانية:

Vielleicht hatte sich infolge des langen Atemanhaltens sein Blick getrübt, oder das in die Maske eindringende Wasser ließ die Formen und Farbtöne vor seinen Augen verschwimmen. Er hob den Kopf und reckte ihn hoch, um sich die Lunge mit frischer Luft zu füllen, und schwamm dann weiter am Rand des unterseeischen

Abgrunds entlang, vorbei an Schluchten und Schründen und Spalten, in denen sich weinselige Harlekine tummelten, während reglos auf einem Felsvorsprung, bewegt nur durch langsames Atmen und Scherenschwenken, ein Hummer hockte mit einem Kamm wie aus Sahne, lauernd über einem Netzgeflecht von Korallen (diese gleich denen, die Roberto schon kannte, aber angeordnet wie Bruder Stephans Hefepilz, der nie endet).

Was er jetzt sah, war kein Fisch, aber auch kein Blatt, es war gewiß etwas Lebendiges: zwei große Scheiben weißlicher Materie, karmesinrot gerändert, mit einem fächerförmigen Federbusch; und wo man Augen erwartet hätte, zwei umhertastende Hörner aus Siegellack.

Getigerte Polypen, die im glitschigen Wurmgeschlinge ihrer Tentakel das Fleischrot einer großen zentralen Lippe enthüllten, streiften Plantagen albinoweißer Phalli mit amarantroter Eichel; rosarot und olivbraun gefleckte Fischchen streiften aschgraue Blumenkohlköpfe mit scharlachroten Pünktchen und gelblich geflammte Knollen schwärzlichen Astwerks... Und weiter sah man die lilarote poröse Leber eines großen Tiers oder auch ein Feuerwerk von quecksilbrigen Arabesken, Nadelkissen voll bluttriefender Dornen und schließlich eine Art Kelch aus mattem Perlmutt... (*Kroeber*)

الترجمة الإسبانية:

Quizá, a fuer de contener la respiración, habíase obnubilado, el agua le estaba invadiendo la máscara, confundíale formas y matices. Había sacado la cabeza para dar aire a los pulmones, y había vuelto a sobrenadar al borde del dique, siguiendo anfractos y quebradas, allá donde se abrían pasillos de greda en los que introducíanse arlequines envinados, mientras sobre un peòasco veía descansar, movido por una lenta respíración y agitar de pinzas, un cangrejo con cresta nacarad, encima de una red de corales (éstos similares a los que conocía, pero dispuestos como panes y peces, que no se acaban nunca).

Lo que veía ahora no era un pez, mas ni siquiera una hoja, sinduda era algo vivo, corno dos anchas rebanadas de materia albicante, bordadas de carmesí, y un abanico de plumas; y allá donde nos habríamos esperado los ojos, dos cuernos de lacre agitado.

Pólipos sirios, que en su vermicular lúbrico manifestaban el encarnadino de un gran labio central, acariciaban planteles de méntulas albinas con el glande de amaranto; pececillos rosados y jaspeados de aceituní acariciaban coliflores cenicientas sembradas de escarlata, raigones listados de cobre negreante... Y luego veíase el hígado poroso color cólquico de un gran animal, o un fuego artificial de arabescos de plata viva, hispidumbres de espinas salpicadas de sangriento y, por fin, una suerte de cáliz de fláccida madreperla... (*Lozano*)

حتّى وإن عمل المترجمون ما في وسعهم لاحترام اختياراتي اللّونيّة، فالجدير بالملاحظة هو أنّه، عندما أقول *si vedeva il fegato poroso color colchico di un grande animale*، فأنا قد تركتُ اللّون غير محدّد، لأنّ *colchico* يُمكن أن يكون أصفر أو ليلكيّاً أو غير ذلك. اختار ويفر على العكس *saffron*، وكروبير *lilarote*. ويتحدّث ويفر عن *cypress-polyps*، وسكيفانو عن *polypes ocellés*، ولوزانو عن *pólipos sirios*، بينما يتحدّث النصّ الأصلي عن polipi soriani (مشيراً إلى الفرو المنمّر). من وجهة نظر الرأي السديد يعني هذا أنّنا نقصّ حكايات مختلفة وإذا ترجمنا في المدرسة *soriano* بـ *ocellé* فإنّنا نستحقّ عليها شطباً بالأحمر.

وجد المترجم الألماني لـ polipi soriani عبارة *getigerte Polypen*. ولعلّ هذه العبارة تمكّنه من الحفاظ على إيقاعه الخطابي، بينما ويفر، لوزانو وسكيفانو قد يحسّون بأنفسهم في حرج مع عبارة موافقة حرفيّاً - خصوصاً وأنّ إشارة واضحة للخطوط تأتي بعد ذلك بقليل عندما يقع ذكر *tuberi tigrati*، والتي ستصبح بالفعل *striped tubers*، و*tubercules tigrées*، و*raigones listados*، بينما كروبير الذي كان قد استعمل *getigerte*، وجد عند هذا الحدّ نفسه مضطرّاً إلى تغيير الشكل واللّون متحدّثاً عن *gelbich geflammte Knollen schwärzlichen Astwerks*، أي عن تفريعات سوداويّة اللّون تبرز نتوءات مشعّة بالأصفر.

بـعـد هـذا بـسـطـر أذكـر *mentule albine con il glande di amaranto*. و*Mentula* هي اللفظ اللاتيني للقضيب، وقد ترجم كلّ من ويفر وكروبير بـ *phalli*، بينما نحتت لوزانو لفظاً جديداً ذا شكل يقرب كثيراً من الكستيليانيّة (مثلما فعلت أيضاً مع *hispidumbres*). ولعلّ اللفظ الفرنسي بدا لسكيفانو أنّه لا يحافظ على الإيقاع الذي اتّخذه، أو على تلك التي يعتبرها قيماً صوتيّة رمزيّة ينبغي الحفاظ عليها. لذا ترجم بـ *olothuries*، وهو لفظ يوحي بشكل قضيبيّ، خصوصاً وأنّه كان يعرف أنّ الإيحاء الجسماني سيَبرُز بقوّة فوراً بعد ذلك مع الإشارة إلى رأس القضيب.

في الفقرة الأولى أتحدّث عن أروقة من *cretone*، مستعملاً لفظاً مهجوراً للإشارة إلى أرض غنيّة بـ *creta* (صلصال). ترجم ويفر بـ *chalk* ولوزانو بـ *greda*، بينما تفادى كروبير اللّفظ متحدّثاً بصفة عامّة عن *Schluchten und Schründen un Spalten*، موحياً، إذاً، بشقوق صخريّة. بينما يبدو أن سكيفانو فهم لفظ *cretone* على أنّه *cretonne* (الذي يشير إلى قماش). ولعلّه أراد الحفاظ على نغمة الكلمة الإيطاليّة، وفي تلك الصفحة المفعمَة بالمشابهات وبالاستعارات، أرى أنّ رواقاً بحريّاً مشابهاً لقماش يليق بالمقام.

وهناك جواز واضح ينشأ من استعمالي لعبارة *avvinati*، وهو لفظ يوحي بلون الخمر، ولكنّه لا يوجد إلاّ في الإيطالية الباروكية - وقد يُفهم من أوّل وهلة على أنه avvinazzati، أي بمعنى مخمور. ويخرج ويفر من المأزق بـ *vinous*، الذي يعني في الوقت نفسه لون الخمر ومخمور؛ وتوحي لوزانو باللّون من خلال لفظ نادر الاستعمال مثل *envinados*. بينما اختار كروبير وسكيفانو تشاكلاً دلاليّاً كحوليّاً، وترجما بـ *weinselige* و*ivres*. ولستُ واثقاً من أنّه لا يعدو أن يكون سوء فهم: لعلّ المترجميْن لم يجدا في لغتيْهما لفظاً في مثل تلك الحذلقة وفضّلا تحويل الإيحاء "الخمريّ" من اللّون

إلى الحركة المتموجّة التي تقوم بها تلك الأسماك الملوّنة. وما أريد ملاحظته بالخصوص هو أنّني عندما قرأتُ ترجمتيْهما المخطوطتيْن، لم يسترع هذا التغيير انتباهي، وهذا يعني أنّ إيقاع المشهد وحيويّته يعملان بصفة جيّدة جدّاً.

باختصار كان على المترجمين أن يقوموا بهذا الاختيار التأويلي: الحكاية تقول إنّ روبيرتو شاهد أنواعاً من المرجان كذا وكذا، ولكن من الواضح أن المؤثّر الذي كان النصّ يريد إحداثه (أي *intentio operis*) هو أن يحصل القارئ على انطباع لونيّ يتنوّع باستمرار. والخطّة الأسلوبيّة المعتمدة لتبليغ هذا الانطباع اللّوني تقوم على تفادي تكرار اللّفظ عينه للتعبير عن اللّون. وبالتالي، فإنّ غاية الترجمة هي أن تحصل على النسبة نفسها بين كميّة الألفاظ وكميّة الألوان.

3.6. الإحالة والقصّة " العميقة "

في الترجمة الإنجليزية لـ **بندول فوكو** وجدتُ نفسي أمام إشكال نجم عن الحوار التالي (ولتيسير الفهم أعيد كتابته على الطريقة المسرحيّة، من دون اللّجوء إلى "قال، أجاب.."):

Diotallevi - Dio ha creato il mondo parlando, mica ha mandato un telegramma.

Belbo - Fiat lux, stop. Segue lettera.

Casaubon - Ai Tessalonicesi, immagino

إنّه تخاطب مازح، ولكنه هامّ لإفراز الأسلوب الذهني للشخصيّتيْن. لم يجد المترجمان الألماني والفرنسي صعوبة وترجما كالآتي:

Diotallevi - Dieu a créé le monde en parlant, que l'on sache il n'a pas envoyé un télégramme.

Belbo - Fiat lux, stop. Lettre suit.

Casaubon - Aux Thessaloniciens, j'imagine. (*Schifano*)

Diotallevi - Gott schuft die Welt, indem er sprach. Er hat kein Telegramm geschickt.

Belbo- Fiat lux. Stop. Brief folgt.
Casaubon - Vermutlich an die Thessalonicher. (Kroeber)

إلاّ أن الأمر لم يكن بهذا اليسر بالنسبة إلى المترجم الإنجليزي. كان الحوار قائماً على كون الإيطالية (تماماً مثل الفرنسيّة والألمانية) تستعمل اللفظ نفسه، أي *lettera*، سواء للإشارة إلى إرساليّات البريد أو إلى رسائل القديس بولس. ولكن في الإنجليزية لا يُقال عن رسائل القديس بولس إنّها *letters* بل *epistles*. وتبعاً لهذا إن تحدّث بالبو قائلاً *letter* فلن تُفهم الإحالة الباوليّة، وإن تحدّث قائلاً *epistle* فلن تُفهم الإحالة على البرقية. وهكذا تمّ الاتّفاق مع المترجم على تغيير الحوار كالآتي، مع توزيع مختلفٍ لمسؤوليّة المزاح:

Diotallevi - God Created The World by Speaching. He Didn't Send a Telegram.
Belbo - Fiat Lux, stop.
Casaubon - Epistle follows.

في هذا المقام يتحمّل كازوبون المهمّة المزدوجة الكامنة في التلاعب بلفظي رسالة-برقية والإحالة على القديس بولس، بينما القارئ مُطالب بإقحام نصّ يبقى ضمنياً ومختزلاً. يقوم التلاعب في الإيطالية على تماثل معجميّ، أو داليّ، بينما يقوم في الإنجليزيّة على تماثل في المدلول ينبغي استدلاله، من بين وحدتيْن معجميّتيْن مختلفتيْن.

في هذه الحالة دعوتُ المترجم إلى إهمال المدلول الحرفي الموجود في النصّ الأصلي للحفاظ على "المعنى العميق". يُمكن الاعتراض بقول إنّي، أنا المؤلّف، بصدد فرض تأويل لنصّي، منتهكاً مبدأ أنّه لا يجب على المؤلّف أن يقترح تأويلات مفضّلة. ولكن المترجم كان أوّل من فهم أنّ ترجمة حرفيّة لن تكون ناجعة، واقتصرت مساهمتي على اقتراح حلّ من الحلول. في العادة ليس المؤلّف هو الذي يؤثّر على المترجم، بل المترجم، في لجوئه إلى مساندة المؤلّف للقيام بتغيير يراه جريئاً، يجعله يفهم المعنى الحقيقي

لما كتبه هو كمؤلّف. ويجب أن أقول إنّ الحلّ الإنجليزي يبدو لي أكثر اختزالاً وسرعة من الأصل، ولو أتيح لي أن أعيد كتابة الرواية، لاعتمدته.

ودائماً في **بندول فوكو**، أجعل على لسان الشخصيّات الكثير من الاستشهادات الأدبيّة. ووظيفة هذه الاستشهادات هي إبراز عجز هذه الشخصيات عن النظر إلى العالم من دون وساطة الاستشهادات. وهكذا، في الفصل 57، خلال وصف رحلة بين الهضاب على متن سيارة، يقول النصّ الإيطالي:

... man mano che procedevamo, l'orizzonte si faceva più vasto, benché a ogni curva aumentassero i picchi, su cui si arroccava qualche villaggio. Ma tra picco e picco si aprivano orizzonti interminati - al di là della siepe, come osservava Diotallevi...

لو تُرجمت عبارة *al di là della siepe* (وراء السياج) بصفة حرفيّة، لضاع شيء ما. وبالفعل هذه العبارة تُرجع إلى *Infinito* ليوباردي (Leopardi)، والاستشهاد يظهر في ذلك النصّ لا لأنّني أريد أن أجعل القارئ يفهم أنّه يوجد سياج، بل لأنّني كنتُ أريده أن يفهم أنّ ديوتالّيفي لا يعيش تجربة المنظر إلاّ بإرجاعها إلى تجربته في الشّعر.

وقد نبّهت المترجمين إلى أنّ السياج ليس هامّاً، ولا حتّى الإشارة إلى ليوباردي، ولكن يجب أن يكون هناك بالضرورة إيحاء أدبيّ. وفي ما يلي الطرق التي اعتمدها بعض المترجمين لحلّ المسألة (وكيف أنّ الاستشهاد يتغيّر حتّى بين لغتيْن قريبتيْن مثل الكستيليانيّة والكتلانيّة):

Mais entre un pic et l'autre s'ouvraient des horizons infinis - au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, comme observait Diotallevi... (*Schifano*)

... at every curve the peaks grew, some crowned by little villages; we glimpsed endless vista. Like Darién, Diotallevi remarked... (*Weaver*)

Doch zwischen den Gipfeln taten sich endlose Horizonte auf -

jenseits des Heckenzaunes, wie Diotallevi bemerkte... (*Kroeber*)

Pero entre pico y pico se abrían horizontes illimitados: el sublime espacioso llano, como observaba Diotallevi... (*Pochtar/Lozano*)

Però entre pic i pic s'obrien horitzons interminables: tot era prop i lluny, i tot tenia com una resplendor d'eternitat, com ho observava Diotallevi... (*Vicens*)

بقطع النظر عن اختيارات أخرى واضحة أو عن جوازات أسلوبيّة، فقد أقحم كلّ مترجم إحالة على نصّ من أدب لغته، يُمكن أن يتعرّف عليها القارئ المعنيّ بالترجمة.

واتُّخذ حلّ مماثل لفقرة مشابهة في الفصل 29 تقول إنّ:

La sera era dolce ma, come avrebbe scritto Belbo nei suoi files, esausto di letteratura, non spirava un alito di vento.

ذكّرتُ مترجميّ أنّ *non spirava un alito di vento* استشهاد مستمدّ من مانزوني (Manzoni)، مع وظيفة تعادل وظيفة السياج الليوباردي. وهاهي الترجمات الثلاث:

It was a mild evening; as Belbo, exhausted with literature, might have put in one of his files, there was nought but a lovely sighing of the wind. (*Weaver*)

Le soir était doux mais, comme l'aurait écrit Belbo dans ses *files' harassé de littérature, les souffles de la nuit ne flottaient pas sur Galgala.* (*Schifano*)

Es war ein schöner Abend, aber, wie Belbo bekifft von Literatur in seinen *files* geschreiben hätte, kein Lufthauch regte sich, über alle Gipfeln war Ruh. (*Kroeber*)

أعجبني الحلّ الألماني (حتّى وإن أثرى النصّ قليلاً) لأنّه، بعد أن قال إنّه لا توجد هبّة ريح، أضاف استشهاداً معروفاً مستمدّاً من غوته (Goethe) (تقول إنّه فوق قمّة الجبال يسود الصّمت). وبإضافة الجبال، التي لا دخل لها بالسياق، بما أنّ المشهد يقع في غرفة نزل في باهيا، يصبح " الطابع الأدبي" - والسخرية التي تصاحب وعي الراوي به - أكثر وضوحاً.

إلاّ أنّ المسألة، مثلما كان الحال في *hansom cab*، لا تكمن تماماً في تساؤلنا إن كانت كلّ هذه الترجمات المذكورة آنفاً "وفيّة" ولماذا هي وفيّة. المسألة هي أنّها كلّها على مستوى الإحالة كاذبة.

يقول النصّ الأصلي إنّ كازوبون قال كذا، يشاهد ديوتالّيفي سياجاً بينما في لغات أخرى يشاهد أشياء أخرى، في النصّ الإيطالي ينفي كازوبون وجود الرّيح بينما يذكر النصّ الألماني جبالاً لا علاقة لها البتّة بالأحداث التي تقصّها الرواية. .. هل يُمكن أن توجد ترجمة تحافظ على معنى النصّ بينما تغيّر إحالاته، بما أنّ الإحالة على عوالم هي إحدى خصوصيّات النصّ السّردي؟

يُمكن الاعتراض بقول إنّ القيام بإحالة في عالم خيالي يتعرّض إلى مراقبة أخفّ ممّا يحدث مع إحالة في صحيفة، مثلاً. ولكن ماذا نقول لو أنّ مترجماً فرنسيّاً عوض أن يجعل هملت وهو يقول *To Be or Not To Be* يجعله يقول *vivre ou bien mourir?*. أتكهّن بالاعتراض: إنّ نصّاً شهيراً مثل هملت لا يُمكن تغييره، حتّى لتيسير فهم جناس لفظي، بينما مع **بندول فوكو** يُمكن أياً كان أن يفعل ما يريد ولن ينشغل أحد بذلك. ومع ذلك فقد رأينا أنه من المشروع في الإيطالية القول أن هملت أكّد أنّه أحسّ، وراء البساط، بوجود فأر، أي *mouse*، وليس جرذاً، أي *rat*. لماذا يكون هذا التغيير تافهاً في ترجمة شكسبير بينما يُصبح على غاية من الأهميّة في ترجمة **الطاعون** لكامو؟

بخصوص المزاح بين كازوبون، ديوتالّيفي وبالبو، سمحنا لنفسيْنا أنا والمترجم بجواز بخصوص الجناس اللفظي، ولكنّنا لن نجرؤ أبداً على تغيير الجملة الاستهلاليّة *Dio ha creato il mondo* (خلق الله العالَم) بقول *Il diavolo ha creato il mondo* (خلق الشيطان العالَم) و*Dio non ha creato il mondo* (لم يخلق الله العالَم). لماذا

يكون جوازٌ ما مقبولاً والآخر غير مقبول بالمرّة؟

مع ذلك، يتَّضِحُ أنّه فقط من خلال هذه "الخيانة" الحرفية يُمكن المترجم أن يوحي بمعنى الوقائع، أو بالأحرى بالسبب الذي جعلها تُقصّ وتكتسي أهميّة في مسار القصّة. ولاتّخاذ هذا القرار (ولكنّني أظنّ أنّ مترجميّ سيتّخذونه حتى من دون إيعاز منّي)، يجب على المترجم أن يؤوّل النصّ بأكمله، ليعرف بأيّة طريقة تعوّدت الشخصيّات أن تفكّر وأن تتصرّف.

التأويل يعني الرّهان على معنى النصّ. هذا المعنى - الذي يُمكن للمترجم أن يُقرّر طبيعته - ليس محجوباً في بعض العوالم العليا، كما إنّه ليس جليّاً بصفة مقيّدة في التعبير الخطّي. إنّه لا يعدو أن يكون نتيجة جملة من الاستدلالات يُمكن أن يشاطرها قرّاء آخرون أم لا. في حالة السياج يجب أن يقوم المترجم بإبعاد نصّي عن المحور: (1) الإحالة على سياج تبدو حالة شاذة مردّها عادة محتملة في الاستشهاد التناصيّة، ولكن من الممكن أيضاً أنّني أغالي في تأويل عرَض معجميّ فحسب؛ (2) ولكنّني لو افترضت **قاعدة** تقول إنّ ديوتالّيفي وأصحابه يتحدّثون دائماً من خلال تلميحات أدبيّة، وأنّ ذكر السياج هو **حالة** من هذه **القاعدة**، (3) لذا فإنّ **النتيجة** التي هي أمامي ليست قطّ بالعرضيّة. يُحقّق المترجم في أجزاء أخرى من الرواية ويخرج باستنتاج أنّ الشخصيّات الثلاث تقوم غالباً بإيحاءات أدبيّة (وقصّة رسائل القديس بولس والاستشهاد المانزونيّة مثالان على ذلك)، ويقرّر أن يأخذ الإشارة إلى السياج مأخذ الجدّ.

لا شكّ في أن التاريخ الكامل للثقافة هو الذي يساند المترجم في القيام بمراهناته، مثلما تساند نظرية كاملة في الاحتمالات لاعبَ الرّولات. إلاّ أن كلّ تأويل يبقى مراهنة. قد لا ينتبه القارئ الأجنبي إلى داريان، وإلى *horizons infinis* أو إلى *sublime espacioso llano*.

قد يقبل ذلك "السياج" المتأتّي من الثقافة الإيطاليّة من دون أن يتساءل إن لم يُذكر سابقاً. ولكننا راهنّا، أنا ومترجميّ، على أهميّة ذاكَ التفصيل.

4.6. مستويات الحكاية

لذا، وللمحافظة على المعنى العميق للنصّ، يُمكن أن تغيّر الترجمةُ الإحالة. ولكن إلى أيّ حدّ؟ لتوضيح هذه المسألة لا بدّ لي من الرّجوع إلى الفصل بين الحكاية والحبكة وإلى إمكانية تحويل النصّ إلى جُمل تلخيصيّة، سبق أن تحدّثتُ عنها في الفصل الثاني.

احترام الحكاية يعني مراعاة الإحالة على عوالم سرديّة ممكنة. لو جاء في رواية أنّ الحاجب وجد جثّة الكونت في قاعة الأكل، والخنجر مرشوق في ظهره، لا يُمكن أن نترجم قائلين إنّه عثر عليه مشنوقاً في سقيفة، هذا واضح. إلاّ أنّ المبدأ لا ينفي حالات استثنائيّة. لو عدنا إلى مثال ديوتالّيفي والسياج، لرأينا أنّ المترجمين غيّروا الحكاية. في العالم الممكن للنصّ الأصلي كان يوجد سياج وفي العالم الممكن للترجمة الإسبانية يوجد سهل رائع وفسيح.

ولكن ما هي الحكاية الحقيقيّة التي ترويها روايتي في تلك الصفحة؟ هل تروي أنّ ديوتالّيفي رأى سياجاً أم أنّه كان مريضاً بالأدب ولا يقدر على رؤية الطبيعة إلاّ من خلال الثقافة؟ لا يتكوّن مستوى المضمون في رواية فقط من مجرّد أحداث (تلك الشخصيّة تقوم بهذا الفعل أو بذلك)، ولكنّه يتكوّن أيضاً من دقائق بسيكولوجيّة، ومن قيم أيديولوجيّة تابعة لأدوار فاعلة، إلى آخره.

على المترجم أن يقرّر ما هو مستوى (أو مستويات) المضمون الذي يجب على الترجمة تبليغه، أو بالأحرى هل يُجوز، لتبليغ الحكاية "العميقة"، أن نغيّر الحكاية "بسطحيات".

سبق أن ذكرنا أنّ كلّ قضيّة (أو كلّ مجموعة من القضايا) تتجلّى في التعبير الخطّي يُمكن تلخيصها (أو تأويلها) من خلال قضيّة صغرى. على سبيل المثال، يُمكن تلخيص السطور القليلة المذكورة في الفصل 57 من **بندول فوكو** كما يلي:

(*) يقودون سيّارة عبر الهضاب،

(**) يقوم ديوتالّيفي بملاحظة أدبيّة على المنظر.

هذه القضايا الصغرى تندمج خلال القراءة لتصبح قضايا كبرى أوسع. يُمكن على سبيل المثال تلخيص كامل الفصل 57 كما يلي:

(*) يقودون سيّارة عبر هضاب " لانغي "،

(**) يزورون قلعة غريبة تظهر فيها رموز خيماويّة مختلفة،

(***) يلتقون هناك ببعض الإخفائيّين عرفوهم سابقاً.

والرواية بأكملها يُمكن تلخيصها في القضيّة الكبرى التالية:

يختلق ثلاثة أصدقاء، على سبيل اللّهو، مؤامرة كونيّة وإذا بالقصّة التي تخيّلوها تتحقّق.

إذا كانت الحكايات متراصّة (أو قابلة للتراصّ) بهذه الصفة، في أي مستوى يُمكن المترجم أن يغيّر حكاية سطحيّة للحفاظ على حكاية عميقة؟ أظنّ أنّ كلّ نصّ يتطلّب أجوبة مختلفة. يوحي الحسّ المشترك أنّه، في **جزيرة اليوم السابق**، بإمكان المترجمين تغيير " رأى روبيرتو أخطبوطاً مخطّطاً" ليصبح " رأى روبيرتو أخطبوطاً عينيّاً "، ولكن لا يُمكنهم أبداً أن يغيّروا القضية الكبرى " غرق روبيرتو على سفينة مهجورة قبالة جزيرة توجد وراء خطّ الهاجرة 180 ".

لذا يُمكن القول أنّه بإمكاننا أن نغيّر مدلول (و إحالة) الجملة الواحدة للحفاظ على معنى القضيّة الصغرى التي تلخّصها على الفور، وليس معنى القضيّة الكبرى التي تأتي في مستوى أعلى. ولكن ماذا نقول بخصوص العديد من القضايا الكبرى على مستوى متوسّط؟ لا توجد قاعدة ويجب التفاوض بخصوص الحلول حالة بحالة. سبق

أن قلنا إنّه لو روى أحدهم نكتة عديمة الطرافة تقوم على تلاعب تافه بالألفاظ، لا تقدر أيّ ترجمة على نقله، يُمكن المترجم أن يعوّض النكتة بأخرى تبرز بصفة فعّالة في لغة الوصول تفاهة الراوي. وهذا فعلاً ما قمنا به أنا وويفر بخصوص الحوار الطالبي بين بالبو، ديوتالّيفي وكازوبون.

وعلى أساس قرارات تأويليّة مثل هذه يتمّ الحسم في رهان "الوفاء".

5.6. إحالات الألغاز ولغز الإحالة

لكي نفهم جيّداً على ماذا يحيل بالفعل نصّ ما (وبالتالي ما هي الحكاية العميقة التي يتعيّن إفرازها) أظنّ أنّه من المفيد أن نقوم بمقارنة مع لعبة ملغزة مثل لعبة "rebus" [لغز رمزي]. وفيما يلي رسم ملغز نُشر في مجلّة *Settimana Enigmistica* بتاريخ 31 آب/ أغسطس 2002.

REBUS (لغز رمزي)



كما هو معروف، يصور اللغزُ الرمزي شخصيّات وأحداثاً وأشياء، بعضها يحمل حروفاً أبجديّة والبعض لا. اللاعب الجديد معرّض لنوعيْن من الأخطاء: إمّا أنّه يظنّ أن ما يهمّ (وما ينبغي، إذاً، تأويله) هي فقط الرسوم التي تحمل حروفاً، أو أنّ الحلّ يتوقّف على المشهد العامّ. هذا غير صحيح، لأنّ المشهد في جملته ثريّ بعناصر زخرفٍ بحتة، أحياناً ذات مؤثّرات سريّاليّة، ومع ذلك حتّى الرسوم غير الحاملة لحروف لها أهميّة. لنأت إلى لغزنا. هل من الأساسي أن يدور المشهد كلّه في أفريقيا؟ في مقام أوّل يكون من الأفضل افتراض العكس، من يدري؟ لننظر مثلاً إلى الصورة الأخيرة على اليمين. يشير بإصبعه بالنفي ويلمس بطنه. وبما أنّ شخصاً يقدّم له الطّعام، فيبدو أنّه يرفض العرض لأنّه أكل بما فيه الكفاية. لذا فمن المفيد أيضاً أن يكون هناك نادل (لا يحمل حروفاً) يقدّم له الطعام: لو أنّه قدّم قارورة كحول، لتغيّر معنى الحركة، ولقلنا إنّه لا يريد شرب الكحول لأنّه يُوجِع بطنه. وإذا كانت للنادل قيمة، فهل القيمة هي أيضاً في كونه أفريقيّاً، أم إنّ ذلك داخل في المشهد الذي تصوّره الرّسام لوضع الكلّ في سياق استعماريّ؟

وإذا كانت لحركة النادل أهميّة، فهل توجد أهميّة لمشهد المرأتيْن اللّتيْن تتوجّهان بالخطاب إلى مجموعة من الأهالي المحليّين يظهر عليهم التشنّج وعدم الارتياح؟ ثمّ، ماذا تفعل المرأتان؟ هل أنّهما تحتجّان، أم تحرّضان، أم تشتمان، أم تستغيثان، أم تحثّان أم تغضبان، أم تتخاصمان مع الرّجال؟ وهل من الهامّ أن من يقوم بهذا يجب أن يكون من جنس الإناث ومن يستمع أن يكون من جنس الذكور؟ وإذا كانتا أفريقيّتيْن هل يجب نعتهما بأنهما سوداوان، سمراوان، زنجيّتان، أفريقيّتان؟ وهل ما يهمّ هو بالفعل كونهما سوداويْن أو كونهما من جنس النساء وكونهما اثنتيْن؟ وإضافة إلى

ذلك، من تكون الشخصيّات الثلاث التي تمرّ في خلفيّة المشهد؟ هل ما يهمّ هو كونهم مكتشفين أو مستعمرين أو سيّاحاً، أو في كونهم بيضاً (مقابل السّود) وأنّهم يمرّون من دون اكتراث، بينما على اليسار يحدث شيء ينمّ عن الاضطراب والهيجان؟

من يبحث عن الحلّ يطرح على نفسه هذه الأسئلة. ومهما كان القرار الذي سيتّخذه لنعت المرآتيْن وحركاتهما، لا تأتي إلى باله أيّة كلمة من عشرة حروف يُمكن جمعها بـ *VI*. ومن ناحية أخرى يُمكن أن يحدث له، مثلما حدث لي، أن يتبع أثراً خاطئاً بخصوص الصورة الأخيرة على اليمين. ثلاثة عشر حرفاً هي كثيرة، ولم أستطع أن أجد أيّة كلمة بهذا الطول تعني *sazio* أو *satollo* (شبعان). فكّرتُ أنّه لو أمكنني أن أستمدّ من الصّور السابقة *IN* لحصلتُ على كلمة (من ثلاثة عشر حرفاً) *INsoddisfatto*. ولكن قبل *insoddisfatto* كان يجب أن تكون هناك أداة تعريف أو ظرف حال متكوّن من حرفيْن (*da* أو *ma*) ولم أكن أعرف كيف سأستمدّه من مجموعة الكشّافين. توقّفتُ عند هذه الفرضيّة الخاطئة وأضعتُ بعض الوقت قبل أن أنتبه إلى أنّ الصّورة الأخيرة يُمكن أن تُعطيني *sazio N è*. بهذه الفرضيّة يُمكن أن تكون الكلمة من 13 حرف هي *conversazione*، تسبقها أداة التعريف *La*. عند هذا الحدّ أصبح من الواضح أنّ الكشّافين الثلاثة يُمكن أن يمثّلوا مِلِكاً صحبة حاجبيْن أو مفتّشاً صحبة شرطيّيْن، بما أنّه يُمكن أن نحصل، بالتركيز على أفعالهم، وبإهمال الخصوصيات الأخرى، وبربط *VI* المصاحبة للأفريقيّتيْن، *VI va LA con V e R*. صار من البديهي أنّ *conversazione* (محادثة) ينبغي أن تبقى حيّة، وبالتالي ينبغي أن تنتهي الجملة بـ *te nere VI va La con V e R sazio N è*، "*tenere viva la conversazione*".

لذا فالمرأتان سوداوان " nere " وتقومان بفعل شيء ينتهي

بـ *te*. ولكن ما هو الحلّ الذي يُمكن أن توفّره لي كلمة من عشرة حروف وحرف جرّ مثل *a* (إذ لا يُمكن أن تكون غير هذا كلمة من حرف واحد؟) *Ci si ingegna a tenere viva*، أو *ci si sforza a tenere viva*، أو *si riesce a tenere viva*، ولكن لا يُمكّن أيّ من هذه الحلول من الحصول على كلمة بعشرة حروف مقبولة. في هذه الحالات يتعيّن على مفكّك اللّغز إمّا مواصلة البحث عمّا تفعله الأفريقيّتان أو سبر المعجم للبحث عن شيء يجعل الحوار حيّاً. باختيار الاتّجاه الثاني وجدتُ "contribuisce" (يساهم) في إذكاء الحوار، وهكذا تفطّنتُ إلى أنّ الحكاية الحقيقيّة التي تمثّلها صور المجموعة الأولى إلى اليسار هي أنّ الزنجيّتيْن غاضبتان من أعضاء قبيلتيْهما. والنتيجة : *con tribù irate nere VI...*. وحلّ اللّغز هو: *contribuir a tenere viva la conversazione* (المساهمة في إبقاء المحادثة حيّة).

كما رأينا، بخصوص الصّورة على اليسار، كان عليّ أن " أترجم" بالكلمات كلّ ما يُشاهد في الرّسم، بل وأكثر، قمتُ باستدلال أنّ " الحكاية الحقيقيّة" هي أنّ الزنجيّتيْن تشتمان رجال قبيلتيْهما. وعلى العكس، فإنّ الحكاية الحقيقيّة في مجموعة البيض ليست كونهم كشّافين، أو كونهم في أفريقيا أو شيئاً آخر، بل كانت فقط أنّ واحدة من الشخصيّات تمشي مع الاثنتيْن الأخرييْن.

لماذا وجدتُ تماثلاً مع عمليّة الترجمة، خصوصاً في ما يتعلّق بالحرص على الحفاظ على إحالات جوهريّة وبالتسامح فيما يتعلّق بالإحالات الهامشيّة؟ لأنّ اللّغز المصوَّر يقول لي إنّه لا توجد حكاية عميقة متماسكة تشاكليّاً في كلّ المشهد، بل، بحسب أجزاء المشهد، ينبغي أحياناً استدلال الحكاية العميقة (وستكون هي نفسها حتّى وإن كانتا هنديّتيْن تتخاصمان مع مجموعة من الهنود الحمر)،

بينما بالنسبة إلى مجموعة وسط المشهد ينبغي ألاّ نتيه وراء حكايات عميقة، ويكفينا التعرّف (والحفاظ مهما كان الثمن!) على الحكاية الأكثر سطحيّة (امرأة، لا يهمّ من تكون، تمشي مع شخصيْن آخريْن، لا يهمّ من يكونان). توجد حكاية ذات عمق متوسّط هي الشخص الأبيض المتخم، حيث يهمّ أنّه متخم، وأنّ أحداً يعرض عليه الأكل، ولكن لا يهمّ كونه أبيض البشرة وكون النادل أسود (يُمكن أن يقدّم له الدجاج، أو الكفيار أو التفاح حتّى نادلة لابسة قفطاناً شرقيّاً)؛ ولا يهمّ أن يدور المشهد في بيئة استعماريّة - بما أنّ التضارب الحلمي المميّز للألغاز المصوّرة يسمح حتّى بأن يكون هناك فندق فاخر أو قلعة وسيطيّة.

جميع الأمثلة المذكورة في الفقرات السابقة تظهر المترجمَ وهو يواجه مجموعة من الخيارات المماثلة (إن كان المفيد هو أنّ ديوتالّيفي يرى سياجاً، وأنّ المرجان أحمر أو أصفر، أو إن كان جوهريّاً أنّه يرى مرجاناً وليس سياجاً، إلى غير ذلك).

ومن جهة أخرى، باختيار اللّغز المصوّر كأنموذج للتأويل النصّي، يتّضح أن القارئ (والمترجم معه) لا يُمكنه القيام بفرضيّة مهما كانت: ففرضيّة أن الشخص الأبيض راضٍ لا تجد ما يدعمها في السياق، بينما كونه متخماً يسمح بإيجاد معنًى متماسك مع الباقي إلى حدّ أنّه يمكّننا (انطلاقاً من النهاية) من إعادة تركيب الجملة بأكملها.

النماذج هي فقط نماذج - وإلاّ صارت الشيء نفسه. أعترف أنّ لغزاً مصوّراً ليس مثل **الكوميديا الإلهية**، وأنّ قراءة هذه الأخيرة تسمح بجوازات تأويليّة أكثر عدداً. ولكنّها أقلّ ممّا نظنّ، أو ممّا نأمل.

الفصل السابع

منابع، مصبّات، دلتا، خلجان

في دراسته *Miseria e splendore della traduzione* يقول أورتيغا إي غاسّيه (Ortega y Gasset) (1937, tr. it.: p. 193)، بعكس رأي مييه (Meillet)، إنّه ليس صحيحاً أن كلّ لغة تقدر على التعبير عن كلّ شيء (ونذكّر أنّ كواين (e ricordiamo che Quine 1969) سبق أن أكّد أنّه في لغة الغاب لا يُمكن أن نترجم قول *neutrinos lack mass*). ويقدّم أورتيغا الحجّة التالية:

قد تكون لغة الباسك لغة كاملة بالقدر الذي يريده مايّي، ولكنها نسيت أن توفّر من بين مفرداتها علامة تشير بها إلى الله وكان من الضروري أن تلجأ إلى العبارة التي تعني "سيّد ما هو فوق": Jaungoikua. وبما أنّ سلطة الأسياد انتهت منذ عديد القرون، تعني عبارة Jaungoikua اليوم مباشرة الله. ولكن يجب أن نفكّر في ما كان يحدث زمن أن كان الناس مضطرّين إلى التفكير في الله باعتباره سلطة سياسيّة في هذا العالم، والتفكير في الله باعتباره حاكماً مدنيّاً أو شيئاً من هذا القبيل. وهذا المثال بالذات يكشف لنا كيف أنّ غياب اسم للإشارة إلى الله، كلّف ذلك شعب الباسك عناء كبيراً. لذا لزمهم زمن طويل لاعتناق المسيحيّة.

تعتريني دائما الشكوك أمام هذا النوع من الفرضيّات على طريقة سابير- وورف (Sapir-Whorf). إن كان أورتيغا على صواب، فإنّ اللاتينيّين اعتنقوا المسيحيّة بصعوبة لأنّهم كانوا يسمّون الله *dominus*، وهو اسم مدنيّ سياسيّ، وكان من الصّعب على الإنجليز أن يتصوّروا فكرة الله، بما أنّهم ما زالوا يدعونه *Lord*، كما لو كان عضواً من الغرفة العليا. كان شلايرماخر (Schleiermacher) قد لاحظ في كتابه *Sui diversi modi del tradurre* (1813) أنّ الفرد مرتبط باللّغة التي يتكلّمها؛ هو نفسه وكذلك تفكيره ينبعان منها. فلا يُمكنه أن يُفكّر بدقّة كاملة في أيّ شيء خارج حدود اللّغة". ولكنّه يضيف بعد ذلك ببضعة سطور "إلاّ أنّه، من ناحية أخرى، يتمتّع كلّ فرد بحريّة التفكير وباستقلاليّة الثقافة، ويُمكنه بدوره أن يشكّل اللّغة". وقد كان هومبولدت (Humboldt 1816) أوّل من قال إنّ الترجمات بإمكانها أن تثري لغة الوصول على مستوى المعنى والقدرة على التعبير.

1.7. الترجمة من ثقافة إلى ثقافة

سبق أن قلنا، وهي فكرة صارت الآن مقبولة، إنّ الترجمة لا تعني فقط مروراً بين لغتيْن، بل بين ثقافتيْن، أو موسوعتيْن. ينبغي على المترجم ألاّ يأخذ بعين الاعتبار فقط القواعد اللغويّة البحتة، بل وأيضاً عناصر ثقافيّة، بالمعنى الأوسع للعبارة[1].

في الحقيقة، يقع الشيء نفسه عندما نقرأ نصّاً كُتب منذ عدّة قرون. يُبرز ستينير (Steiner 1975) بصفة جيّدة في الفصل الأوّل كيف

(1) يتحدّث سنيل ـ هورنبي (Snell-Hornby) (1988)، في نظريّات الترجمة، عن *Cultural Turn*، كما قيل في الفلسفة *Linguistic Turn*. ويؤكّد لوفافر (Lefevere) (1992: XIV) أنّ "اللّغة هي ربّما الأقلّ أهميّة". انظر أيضاً: باسنات (Bassnett) ولوفافر (1990) وبيم (Pym) (1992).

أنّ بعض نصوص شكسبير وجاين أوستن (Jane Austen) ليست قابلة للفهم فهماً كاملاً من طرف القارئ المعاصر، الذي لا يجهل معجم تلك الفترة فحسب، بل ويجهل أيضاً خلفية الكاتبين الثقافية.

وانطلاقاً من مبدأ أنّ اللّغة الإيطالية تغيّرت، على مرّ القرون، أقلّ من لغات أوروبيّة أخرى، فكلّ طالب إيطالي مقتنع بأنّه يفهم فهماً جيّداً معنى هذا القصيد لدانتي أليغييري (Dante Alighieri):

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

في الواقع، سيقول الطالب إنّ دانتي يمتدح ما يبدو له إنّها لطافة أو لياقة ودماثة أخلاق عند حبيبته، التي تعرف كيف تظهر لأعين الآخرين متواضعة بصفة لطيفة، . . . إلخ.

على نقيض ذلك، وكما بيّن بصفة جيّدة كونتيني (Contini 1979: p. 166)، بقطع النظر عن العديد من التغييرات النحويّة والتركيبيّة المقارنة بالإيطالية الحالية، فعلى المستوى المعجمي كل الكلمات المكتوبة بالحرف الغليظ كان لها في زمن دانتي مدلول مختلف عن المدلول الذي نسنده إليها نحن. فعبارة *gentile* لم تكن تعني إنّها مؤدّبة ومهذّبة السلوك، بل كانت لفظة من اللّغة المؤدّبة وتعني إنّها من نشأة نبيلة. وكلمة *onesta* تشير إلى الزينة الخارجية، بينما *pare* لم تكن تعني *sembra* (تبدو)، ولا حتّى *appare* (تظهر)، بل تعني *si manifesta nella sua evidenza* (تظهر في تجلّيها)

(بياتريتشي (Beatrice) هي التجلّي الواضح للقدرة الإلهيّة). كما إنّ *donna* كانت تعني *Domina* بالمعنى الإقطاعي للعبارة (وفي هذا السّياق تكون بياتريتشي سيّدة قلب دانتي)، و*cosa* تعني بالأحرى *essere* (كائن) وحتى كائناً أرفع. وتبعاً لهذا، ينبغي أن نقرأ بداية هذا القصيد، حسب كونتيني، كما يلي: "هذا جلاء نبل سيّدتي وبهائها، عندما تحيّي يرتعد كلّ لسان إلى حدّ الصّمت، ولا تجرؤ الأعين على النظر إليها [...]. تتقدّم، بينما تسمع كلمات المديح، ينمّ سلوكها الخارجي عن لطفها الداخلي، وتتّضح فيها طبيعة الكائن القادم من السّماء إلى الأرض شاهداً ملموساً على القدرة الإلهية".

من الغريب أنّه، في فترات مختلفة، وفي ثلاث محاولات ترجمة إنجليزية للقصيد، تُرتكبُ بعض الأخطاء التي يقع فيها القارئ الإيطالي البسيط، ولكن تُعوِّضُ أيضاً بعض العناصر من المدلول الصحيح، وربّما يعود ذلك أكثر إلى ذاكرة التقاليد الشعريّة في لغة الوصول منه إلى تمرين لغوي فقهي. فيما يلي الترجمات الثلاث. الأولى من فترة متأخّرة من القرن التاسع عشر، قام بها دانتي غابريال روسّيتي (Dante Gabriele Rossetti):

My lady looks so gentle and so pure
When yielding salutation by the way,
That the tongue tremble and has nought to say,
And the eyes, wich fain would see, may not endure.
And still, amid the praise she hears secure,
She walks with humbleness for her array;
Seeming a creature sent from Heaven to stay
On earth, and show a miracle made sure.

الترجمتان الأخريان معاصرتان. الأولى لمارك موسا (Mark Musa) والثانية لماريون شور (Marion Shore):

Such sweet decorum and such gentle grace
attend my lady's greetings as she moves
that lips can only tremble in silence
and eyes dare not attempt to gaze at her.
Moving, benignly clothed in humility,
untouched by all the praise along her way,
she seems to be a creature come from Heaven
to earth, to manifest a miracle.
My lady seems so fine and full of grace
When she greets others, passing on her way,
That trembling tongues can find no words to say,
And eyes, bedazzled, dare not meet her gaze.
Modestly she goes amid the praise,
Serene and sweet, with virtue her array;
And seems a wonder sent here to display
A glimpse of heaven in an earthly place.

كما نرى، حتّى إن لم يمكن الحفاظ على *pare* وعلى دقائق أخرى، فعلى الأقلّ بقي المعنى الأصلي لـ *donna* ولـ *gentile* ولو جزئيّاً. لذا فإنّ قارئ الترجمات الإنجليزيّة هو بصفة ما محظوظ مقارنةً بالقارئ الإيطالي المتسرّع، الذي قد يجازف بترجمة القصيد إلى الإنجليزيّة مثلما ترجمه، بقصد الاستفزاز أو استخفافاً بالمعايير اللغويّة الفقهية، طوني أولدكورن (2001):

When she says he, my baby looks so neat,
the fellas all clam up and check thei feet.
She hears their whistles but she's such a cutie,
she walks on by, and no, she isn't snooty.
You'd think she'd been sent down from the skies
to lay a little magic on us guys.

2.7. بحث ابن رشد

والمثال الأكثر وضوحاً عن سوء الفهم الثقافي، الذي يُحدث بدوره سلسلة من الهفوات اللغويّة، نجده في ترجمة كتاب **العروض** وكتاب **البلاغة** لأرسطو، كما ترجمهما للمرّة الأولى ابن رشد، الذي كان يجهل اليونانية، ولا يعرف إلاّ القليل النادر من السريانيّة، وقرأ أرسطو في ترجمة عربيّة من القرن العاشر متأتّية بدورها من نقل عن السريانيّة لأحد النّصوص اليونانيّة الأصليّة. ولكي يزداد الأمر تعقيداً، تُرجمت تعليقات ابن رشد على كتاب **العروض**، الذي يعود إلى سنة 1175، من العربيّة إلى اللاتينيّة من طرف إرمانّو الألماني (Ermanno il Tedesco)، الذي لا يعرف كلمة من اليونانية، في سنة 1256. وليس ببعيد من ذلك حتى ترجم غوليالمو دي موربيك (Guglielmo di Moerbeke) كتاب **العروض** عن اليونانية سنة 1278. أمّا كتاب **البلاغة**، فقد قام إرمانّو الألماني سنة 1256 بترجمته عن العربيّة، مازجاً نصّ أرسطو بشروح أخرى عربيّة. تبع ذلك في فترة لاحقة نقل قديم من اليونانية، قد يكون على يد بارتولوميو دا مسّينا (Bartolomeo da Messina). وأخيراً، في سنة 1269 أو 1270 ظهرت ترجمة من اليونانية على يد غوليالمو دي موربيك.

النصّ الأرسطي ثريّ بالإحالات على المسرح الإغريقي وعلى أمثلة شعريّة، حاول ابن رشد والمترجمون الذين سبقوه تكييفها مع التقاليد الأدبيّة العربيّة. لنتخيّل، إذاً، ماذا يُمكن أن يفهم المترجم اللاتيني من أرسطو، ومن تحاليله الدقيقة. إنّنا قريبون جدّاً من حالة **الكتاب المقدّس** ومن "Le sabbiatrici del Charles" التي سبق أن ذكرناها. ولكن يوجد أكثر من هذا.

يتذكّر الكثيرون تلك القصّة التي ألّفها بورخس (Borges)، بعنوان **بحث ابن رشد** "La ricerca di Averroè" (*L'Aleph*) حيث

يتخيّل الكاتب الأرجنتيني أبا الوليد محمّد بن أحمد بن محمّد بن رشد بينما يحاول التعليق على كتاب **العروض** لأرسطو. والشيء الذي كان يقضّ مضجعه أكثر هو أنّه لا يعرف مدلول عبارتيْ *tragedia* و*commedia*، لأنّهما نوعان فنّيان يجهلهما التراث العربي. وبينما كان ابن رشد يتعذّب في بحثه عن مدلول هذين اللّفظيْن الغامضيْن، كان بعض الأطفال يلهون تحت نافذته بتقمّص أدوار المؤذّن، والصومعة والمؤمنين، فكانوا، إذاً، يقومون بمسرحيّة، ولكن لا هم ولا ابن رشد كانوا يعرفون ذلك. بعد ذلك يقصّ أحدهم على الفيلسوف أنّه رأى في الصين حفلاً غريباً، ومن الوصف يفهم القارئ (لا شخصيّات القصّة) أنّ الحفل كان عملاً مسرحيّاً. وفي نهاية هذا الالتباس المضحك، يعود ابن رشد إلى التفكير في أرسطو ويستنتج أنّ "أرسطو يسمّي المدح أو الرثاء "تراجيديا" والهجاء أو القدح "كوميديا". ونجد أمثلة رائعة من التراجيديا والكوميديا في صفحات **القرآن** وفي معلّقات الكعبة".

ينسب القرّاء هذه الحالة اللامعقولة إلى مخيّلة بورخس، ولكن ما يقصّه هو بالذات ما حصل لابن رشد. كلّ ما يحيله أرسطو على المأساة، يُحال في تعليق ابن رشد على الشعر، وعلى ذلك النوع الشعري الذي هو *vituperatio* (الهجاء) أو *laudatio* (المدح). هذا الشعر الخطابي يستعمل التمثيل، ولكنّه تمثيل لغويّ. هذا التمثيل يهدف إلى الحثّ على الأعمال الفاضلة، ولذا فغايته أخلاقيّة. بطبيعة الحال، هذه الفكرة الأخلاقيّة للشعر تمنع ابن رشد من فهم متصوَّر أرسطو حول أساسيّة الوظيفة التنفيسيّة (لا التلقينيّة) للفعل التراجيدي.

كان على ابن رشد أن يشرح الفقرة 1450 وما يليها من كتاب **العروض** (*Poetica* 1450a sgg.)، حيث يورد أرسطو مكوّنات المأساة: *ópsis, diánoia, léxix, êthê, mûthos* و*melopoiía* (التي

نترجمها اليوم في العادة بقصّة، خاصيّة، بيان، فكر، مشهد وموسيقى). ويفهم ابن رشد اللّفظ الأوّل على أنّه " تأكيد أسطوري"، والثاني "خاصيّة"، والثالث " عروض"، والرابع " معتقدات"، والسادس "لحن" (ولكن ابن رشد يفكّر من دون شكّ في اللحن الشعري، وليس في وجود العازفين على الرّكح). والدراما تأتي مع المكّون الخامس، *ópsis*. لم يكن بإمكان ابن رشد التفكير في تمثيل مشهدي للأفعال، وترجم متحدّثاً عن نمط من البرهنة تظهر فضيلة المعتقدات الممثَّلة (دائماً لغاية أخلاقيّة). وسيتقيّد إرمانّو (Ermanno) أيضاً بهذه الترجمة في نقله إلى اللاتينيّة (مترجماً *consideratio,scilicet argumentatio seu probatio rectitudinis credulitatis aut operationis*).

وليس هذا فحسب، ولكن - في سوء فهمه لسوء فهم ابن رشد - يفسّر إرمانّو للقرّاء اللاتينيّين أنّ ذلك الـ *carmen laudativo* لا يستعمل فنّ الحركة. وبالتالي فهو ينفي الجانب المسرحي الحقيقي الوحيد في المأساة.

في ترجمته عن اليونانية يتحدّث غوليالمو دي موربيك عن *tragodia* وعن *komodia* ويفهم أنّها أعمال مسرحيّة. صحيح أنّ الكوميديا بالنسبة إلى مختلف مؤلّفي القرون الوسطى هي قصّة، على الرّغم من محتواها الذي يتضمّن أحياناً مقاطع رثائيّة تروي آلام العاشقين، تنتهي بخاتمة سعيدة، وتبعاً لذلك حتّى قصيد دانتي يُمكن تعريفه بـ "كوميديا"، بينما في كتاب *Poetria Nova* يعرّف المأساة على أنّها *carmen quod incipit a gaudio et terminat in luctu*. ولكن في نهاية الأمر كانت القرون الوسطى تعرف ألعاب البهلوانيّين، والقصّاصين، والأسرار المقدّسة، ولذا كانت لديها فكرة عن المسرح. وتبعاً لهذا فبالنسبة إلى موربيك، تُصبح الـ *ópsis* الأرسطيّة *visus* كما هو الصواب، ويُفهم أنّها تعني فعل المحاكاة للـ *ypocrita*

أي البهلوان. وهكذا نقترب من ترجمة معجميّة صحيحة لأنّها تتطابق مع جنس فنّي كان، بالرغم من اختلافات عديدة، حاضراً سواء في الثقافة اليونانية الكلاسيكيّة أو في ثقافة القرون الوسطى اللاتينيّة.

3.7. بعض الحالات

لطالما حيّرتني الترجمات المحتملة للمقطع الاستهلالي في *Le cimetière marin* لفاليري (Valéry)، الذي يقول:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
entre les pins palpite, entre les tombes;
midi le juste y compose de feux
la mer, la mer, toujours recommencée!

من الواضح أنّ ذلك السّطح الذي يتجوّل فوقه الحمام هو البحر، تنتشر عليه أشرعة القوارب البيضاء، وحتّى إن لم يتفطّن القارئ إلى استعارة البيت الأوّل، فإنّ البيت الرّابع يوفّر له منها، إن جاز القول، ترجمة. المسألة هي بالأحرى أنّه في عمليّة رفع اللّبس عن استعارة ما، ينطلق القارئ من الناقل (المستعار منه) لا باعتباره فقط واقعاً لغويّاً، بل بتفعيل الصّور التي يوحي بها، والصّورة الأكثر وضوحاً هي صورة بحر أزرق. لماذا ينبغي أن تظهر مساحة زرقاء على أنّها سطح؟ الأمر يبدو عسير الفهم بالنسبة إلى القارئ الإيطالي وقرّاء تلك البلدان (بما فيها بروفانس) التي تكون فيها السّطوح بطبيعتها حمراء. الحال هو أنّ فاليري، حتّى وإن كان يتحدّث عن مقبرة في بروفانس، وحتّى إن وُلد في بروفانس، فقد كان يفكّر (حسب رأيي) كباريسيّ. وسطوح باريس مصنوعة من الأردواز، وتحت أشعّة الشمس تصبح لها انعكاسات معدنيّة. لذا فإنّ *midi le juste* (منتصف النهار بالضبط) يخلق على الصفحة البحريّة إشعاعات فضيّة تذكّر فاليري بامتداد السطوح الباريسيّة. لا أجد تفسيراً آخر

لاختيار هذه الاستعارة، ولكنّني أعرف أنّها تصمد أمام كلّ محاولة لترجمة توضيحيّة (إلاّ إذا تهنا وراء شروح تفسيريّة لا تترك شيئاً من الإيقاع وتغيّر طبيعة القصيدة).

هذه الفوارق الثقافيّة تتجسّد حتّى مع عبارات نعتبرها بكلّ طمأنينة قابلة للترجمة من لغة إلى أخرى.

يُمكن أن نعتبر كلمات *caffè, café, coffee* على أنّها مرادفات معقولة إذا أحالت على نبتة معيّنة. ولكن عبارات *donnez moi un café, give me a coffe, mi dia un caffè* (من دون شكّ متعادلة من الناحية اللّغوية، وهي أمثلة جيّدة لأقوال تنقل القضيّة نفسها) ليست ثقافيّاً متعادلة. لو نُطق بها في بلدان مختلفة لأحدثت نتائج مختلفة ولأحالت على استعمالات مختلفة. لذا فهي تنتج حكايات مختلفة. لنعاين هذين النصّيْن: يُمكن أن يظهر أحدهما في قصّة إيطاليّة، والآخر في قصّة أمريكيّة:

Ordinai un caffè, lo buttai giù in un secondo ed uscii dal bar.

He spent half an hour with the cup in his hands, sipping his coffee and thinking of Mary.

لا يُمكن أن يحيل النصّ الأوّل إلاّ على قهوة في مقهى إيطالي، لأنّ القهوة الأمريكيّة لا يُمكن ابتلاعها في ثانية، من ناحية لكميّتها ومن ناحية أخرى لحرارتها. ولا يُمكن النصّ الثاني أن يحيل على شخص يعيش في إيطاليا ويشرب "إكسبريس"، لأنّه يفترض وجود فنجان كبير وعميق يحتوي على مقدار من المشروب أكبر بعشر مرّات.

يبدأ الفصل الأوّل من **الحرب والسّلم**، المكتوب بطبيعة الحال باللّغة الروسيّة، بحوار طويل بالفرنسيّة. لستُ أدري كم من القرّاء الرّوس في عصر تولستوي (Tolstoï) كانوا يفهمون الفرنسيّة. ولعلّ

تولستوي كان يعتبر من البديهي في زمنه أنّ من لا يعرف الفرنسيّة فهو لا يقدر حتّى على قراءة الرّوسيّة. والأقرب للواقع أنّه كان يريد أن يفهم حتّى ذلك القارئ الذي يجهل الفرنسيّة أنّ الأرستوقراطية في عصر نابليون كانوا بعيدين عن الحياة الوطنيّة الروسيّة بحيث كانوا يتكلّمون اللّغة المعتَبرة آنذاك اللغة العالمية للثقافة، والدبلوماسيّة واللّباقة - حتّى وإن كانت لغة العدوّ.

ولو رجعتم لقراءة تلك الصفحات لتنبّهتم إلى أنّ الأهمّ لا يكمن في فهم ماذا كانت تقول تلك الشخصيّات، بل هو فهم أنّها تقول ذلك بالفرنسيّة. ويفعل تولستوي ما في وسعه لتنبيه قرّائه إلى أنّ ما تقوله الشخصيات بالفرنسيّة مادّة صالحة لمحادثات جميلة، مهذّبة، ولكنّها قليلة الأهميّة بالنسبة إلى مسار الأحداث. وعلى سبيل المثال، عندما تقول آنّا بافلوفنا عند حدّ ما للأمير بازيليو إنّه لا يقدّر أبناءه حقّ قدرهم، يجيب الأمير "Lavater aurait dit que je n'ai pas la bosse de la paternité"، فتردّ عليه بافلوفنا : "لا تمزح. إنّني أحدّثك بجدّ". يُمكن القارئ أن يجهل ماذا قال بازيليو، يكفي أن يفهم أنّه كان يقول، بالفرنسيّة، شيئاً تافهاً، قريباً من المُلحة.

ومع ذلك، يبدو لي أن القرّاء، مهما كانت لغتهم، يجب أن يفهموا أنّ تلك الشخصيّات تتكلّم الفرنسيّة. أتساءل كيف تُمكن ترجمة **الحرب والسّلم** إلى اللّغة الصينيّة، مع نقل أصوات لغة مجهولة خالية من إيحاء خصوصيّ تاريخي وأسلوبي. لتحقيق تأثير مشابه (تتكلّم الشخصيّات بتصنّع لغة العدوّ) يجب التحدّث بالإنجليزيّة. ولكنّنا سنخون آنذاك الإحالة على فترة تاريخيّة محدّدة: كان الرّوس في ذلك الوقت يحاربون ضدّ الفرنسيّين، وليس ضدّ الإنجليز.

وإحدى المسائل التي شغفتني دائماً هي كيف سيُمكن القارئ

الفرنسي أن يتذوّق الفصل الأوّل من **الحرب والسّلم** مترجَماً إلى الفرنسيّة. يطالع القارئ كتاباً بالفرنسيّة حيث تتكلّم الشخصيّات بالفرنسيّة، ويفقد الإحساس بالتغريب. إلاّ أنّ بعض الفرنسيّين أكّدوا لي أنّهم يحسّون بأنّ فرنسيّة تلك الشخصيّات (ربّما بسبب تولستوي نفسه) هي من الواضح فرنسيّة يتكلّمها أجانب.

4.7. المنبع والمقصد

تذكّرنا الحالة القصوى المعروضة في الحرب والسّلم بأنّ الترجمة يُمكن أن تكون *Target* أو *Source Oriented*، أي إنّه يُمكن توجيهها إلى النصّ المنبع أو المصدر (أو النصّ المنطلَق) أو إلى النصّ (وإلى القارئ) المقصد أو النصّ الهدف. هذه هي المصطلحات المستعملة الآن في نظريّة الترجمة، ويبدو أنّها تهمّ المسألة الشائكة إن كان على الترجمة أن تحمل القارئ على التماثل مع فترة معيّنة ومع بيئة ثقافية معيّنة - فترة وبيئة النصّ الأصلي - أو أن تجعل الفترة والبيئة في متناول قارئ اللّغة الهدف وثقافتها.

على أساس هذه الإشكالية يُمكننا أن نقوم حتّى بأبحاث تتجاوز برأيي، نظريّة الترجمة بالمعنى الضيّق وتهمّ تاريخ الثقافة والأدب المقارن. يُمكن على سبيل المثال، ومع إهمالٍ كامل لمسألة الوفاء أو عدم الوفاء للنصّ المنطلَق، أن ندرس مقدار التأثير الذي أحدثته ترجمةٌ ما في الثقافة التي ظهرت فيها. في هذا المعنى لن يكون هناك فارق نصّيّ هامّ بين ترجمة مليئة بالأخطاء المعجميّة، ومحرّرة بلغة رديئة جدّاً، ولكنّها راجت بصفة واسعة وأثّرت في أجيال من القرّاء، وترجمة أخرى يميل الرأي العامّ إلى وصفها بالجيّدة، ولكنّ رواجها كان قليلاً، وفي نسخ لا يتعدّى عددها بضع مئات. وإذا كانت الترجمة التي غيّرت طريقة الكتابة والتفكير في الثقافة المستضيفة هي

الترجمة "الرديئة"، فهي التي يجب أن تكون محلّ اهتمام أكبر.

يكون من الهامّ دون شكّ (ولا أدري إن قام أحد بذلك) أن ندرس التأثير الذي أحدثته في الثقافة الإيطالية الروايات الروسيّة التي نُشرت في أوائل القرن العشرين من طرف باريون (Barion)، أُوكلت ترجمتها إلى سيّدات أرستقراطيّات ذوات لقبيْن، واللاتي نقلن عن الفرنسيّة ونسخن كلّ الأسماء الرّوسيّة التي تحمل في آخر الكلمة *ine*. على كلّ حال، يكفينا أن نذكر مثالاً رئيسياً هو ترجمة الكتاب المقدّس إلى الألمانية على يد لوثر (Luther). وكان لوثر (1530, tr. it.: p. 101) الذي استعمل بصفة متبادلة الفعليْن *übersetzen* (ترجم) و*verdeutschen* (جَرْمن)، مؤكّداً بهذه الطريقة أهميّة الترجمة باعتبارها استيعاباً ثقافيّاً، يردّ على ناقدي ترجمته الألمانية لـ **الكتاب المقدّس** قائلاً: "إنّهم يتعلّمون الكلام والكتابة بالألمانية بفضل طريقتي في الترجمة، وهكذا يسرقون منّي اللّغة، التي كانوا لا يعرفون منها إلاّ القليل".

ألزمتْ بعضُ الترجمات لغةً ما على التعامل مع طرق جديدة في التعبير (بل ومع مصطلحات جديدة). ليس من الضروري معرفة العبريّة لتقييم تأثير ترجمة لوثر على اللّغة الألمانية، كما أنّه من غير الضروري معرفة اليونانيّة الكلاسيكيّة لتذوّق ترجمة الإلياذة التي أنجزها فينتشنزو مونتي (Vincenzo Monti)، ومن ناحية أخرى لم يكن من الضروري معرفة اليونانيّة حتّى لإنجازها، بما أنّ مونتي كان "مترجم مترجمي هوميروس". وغيّرت ترجمات هايدغر (Heidegger) تغييراً كاملاً أسلوب العديد من الفلاسفة الفرنسيّين، مثلما أثّرت الترجمات الإيطالية للمثاليّين الألمان تأثيراً كبيراً على أسلوبنا الفلسفي لقرابة القرن. وفي إيطاليا دائماً، ساهمت ترجمة الرواة الأمريكيّين التي قام بها فيتّوريني (Vittorini) (مع أنّها ترجمات في الغالب حرّة

وقليلة الوفاء) في نشأة أسلوب سرديّ في إيطاليا ما بعد الحرب العالمية الثانية.

من الهامّ جدّاً أن ندرس الوظيفة التي تضطلع بها الترجمة في ثقافة اللّغة الهدف. ولكن، من وجهة النظر هذه، تصبح الترجمة مسألة داخليّة في تاريخ تلك الثقافة وكلّ المسائل اللغويّة والثقافيّة التي يطرحها الأصل تصبح عديمة الأهميّة.

لذا، لا أنوي التعرّض لهذه المسائل. ما يعنيني هو العمليّة التي تقع بين المنبع أي النصّ المنطلق والنصّ الهدف. وفي هذا الصدد فالمسألة هي التي كان قد طرحها مؤلّفو القرن التاسع عشر مثل همبولت (Humboldt) وشلايرماخر (Schleiermacher) (انظر أيضاً برمان (Anche Berman 1984)): هل يجب أن تقود الترجمة القارئ إلى فهم العالم اللغويّ والثقافي للنصّ الأصلي، أم أن تحوّل النصّ الأصلي لتجعله مقبولاً لدى القارئ في لغة وثقافة النصّ الهدف. بعبارة أخرى، لو أخذنا ترجمة هوميروس، هل ينبغي على المترجم أن يحوّل قرّاءه إلى قرّاء يونانييّن من زمن هوميروس، أم أن يُجبر هوميروس على الكتابة كما لو كان مؤلّفاً من زمننا الحاضر؟

تبدو المسألة، من هذا الجانب، متناقضة. ولكن لنعتبر أمراً، سبق توضيحه، وهو أنّ الترجمات تشيخ. إنجليزيّة شكسبير تبقى هي نفسها، أمّا إيطاليّةُ ترجمات شكسبير التي مضى عليها قرن فهي تُظهر قِدَمها. هذا يعني أنّ المترجمين، حتّى دون سابق نيّة، وحتّى عندما يريدون إمتاعنا بمذاق اللّغة والفترة التاريخية للنصّ الأصلي، فإنّهم في الواقع يُعصرنون النص الأصلي.

5.7. التأنيس والتغريب

عرضت نظريّات الترجمة خياراً بين تحديث النص أو تعتيقه. ولكنّها ليست المقابلة نفسها الموجودة بين *Foreignizing*

و*Domesticating*، أو بالأحرى تغريب وتأنيس (Venuti 1998) (أو، إذا فضّلتم، بين حبّ الأجانب والموضعة). حتّى وإن وجدنا ترجمات عديدة وقع فيها الاختيار الواضح بين أحد هذين الطرفيْن المتقابليْن، فلنأخذ بالدّرس في البداية المقابلة بين التغريب والتأنيس.

ولعلّ المثال من "التأنيس" الأكثر إثارة هو ترجمة **الكتاب المقدّس** من طرف لوثر. فهو يناقش مثلاً الطريقة الأفضل لترجمة متّى 12، 34 *Ex abundantia cordis os loquitur*، فيقول :

لو كان عليّ أن أتبع هؤلاء الحمير، لوضعوا أمامي الحروف ولترجموا هكذا: " من وفرة القلب يتحدّث الفم". قل لي، هل هذا كلام بالألمانية؟ مَن هو الألماني الذي سيفهم هذا؟ ما هي وفرة القلب هذه؟ . . . ولكن الأمّ في البيت ورجل الشّارع يقولان: "يخرج من الفم ما يفيض من القلب".

وبخصوص العبارات (Matteo 26, 8) *Ut quid perditio haec?* و(Marco 14,4) *Ut quid perditio ista unguenti facta est?*، يقول:

لو أنّي اتّبعت الحمير ودُعاة الحَرْفيّة، لكان عليّ أن أترجم بالألمانية بالطريقة التالية: "لماذا وقع ضياع الطيب هذا؟" ولكن ما هي هذه الألمانية؟ ومن هو الألماني الذي يتكلّم بهذه الطريقة؟ هل وقع ضياع الطيب؟ من يفهم جيّداً يظنّ أن أحداً أضاع الطيب وينبغي البحث عنه من جديد، حتّى وإن بقي هذا أيضاً غامضاً وملتبساً. . . ولكن الألماني يتكلّم هكذا: "لماذا هذا التبذير؟" أو "يا للخسارة!" وليس " خسارة الطيب". هذه ألمانية جيّدة وتمكّن من فهم كيف أنّ المجدليّة تصرّفت تصرّفاً غير رصين وأحدثت خسارة. كان هذا رأي يهوذا، الذي كان يفكّر في استعماله استعمالاً أفضل (Luther 1530, tr. it.: pp. 106-107).

وبخصوص *Foreignizing*، يذكر فينوتي(Venuti 1998: p. 243) النقاش بين ماتّيو أرنولد (Matthew Arnold) وفرانسيس نيومان (Francis Newman) (في القرن التاسع عشر) حول الترجمات الهوميريّة. يقول أرنولد إنّه ينبغي ترجمة هوميروس بأبيات سداسيّة المقاطع، لكي تكون الترجمة متماشية مع التلقّي العادي لهوميروس في الأوساط الأكاديميّة. أمّا نيومان، فلم يكفه أن يصنع للغرض معجماً قديماً، بل استعمل أبياتَ موشّح غنائي، ليُبرز أنّ هوميروس كان شاعراً شعبيّاً وليس شاعر النخبة. وقد لاحظ فينوتي أنّ نيومان كان، بصفة متناقضة، يغرّب ويعتّق لأسباب شعبويّة، بينما كان أرنولد يُؤنّس ويُحدِّث لأسباب أكاديميّة.

وضع هومبولدت (Humboldt 1816, tr. it.: 137) فارقاً بين *Fremdheit* (التي يمكن ترجمتها بـ *stranezza* (غرابة)) و*Das Fremde* (التي ينبغي ترجمتها بـ *estraneo* (غريب)). ولعلّه لم يُحسن اختيار ألفاظه، ولكن فكرته تبدو لي واضحة: يحسّ القارئ بالغرابة عندما يبدو له الحلّ الذي توخّاه المترجم غير قابل للفهم، كما لو تعلّق الأمر بهفوة، بينما يحسّ بالغريب عندما يجد نفسه أمام طريقة غير مألوفة في تمثيل شيء بإمكانه التعرّف عليه، ولكنّه يبدو له أنّه يراه حقيقة كما لو كان للمرّة الأولى. أظنّ أنّ فكرة الغريب هذه ليست بعيدة جدّاً عن فكرة " مؤثّر التغريب" لدى الشكلانييّن الرّوس، وهي عمليّة يحمل الفنّان بفضلها القارئ إلى رؤية الشيء الموصوف تحت شكل وإضاءة مختلفيْن، فيجعله يفهمه فهماً أفضل ممّا كان في السابق. والمثال الذي عرضه هومبولدت يساند، بحسب رأيي، قراءتي:

لا يُمكن ولا يجب ألاّ تكون الترجمة تفسيراً... فالغموض الذي يلفّ أحياناً نصوص القدامى، وبالخصوص في الأغممنون ،

يتأتّى من الاختصار والجرأة التي، مع ازدراء تامّ للروابط الوسيطة، تتنظّم بها الأفكار، والصور، والعواطف، والذكريات، والأحاسيس كما انبثقت من أعماق مشاعر النفس. وإن نحن تقمّصنا بيئة الشاعر، وفترته والشخصيات الممثّلة، فإنّ الغموض ينقشع شيئاً فشيئاً ويأخذ مكانه وضوح آخر (tr. it.: 138).

هذه المسائل أساسيّة بالنسبة إلى ترجمة نصوص بعيدة في الزمان أو في المكان. ولكن ما القول في النصوص الحديثة؟ هل يجب أن تقول ترجمة رواية فرنسيّة *Riva Sinistra* أو *Rive Gauche*؟ يُعطي شورت (2000: p. 78) هذا المثال المسلّي للعبارة الفرنسيّة *mon petit chou*، ويلاحظ أنّه لو تُرجمت بقول *my little cabbage*، أي أرنبي الصغير لتحصّلنا على نتيجة مضحكة، وقد تكون مُهينة. ويقترح بدلاً من ذلك *Sweetheart*، التي تعادل في الإيطالية *tesoro*، ولكنّه يعترف أنّنا نفقد المقابلة الودّية الهزليّة، وكذلك الصوت *chou* (وهو ليس فقط صوتاً عذباً، بل يوحي بحركة الشفتيْن اللتيْن تعطيان قبلة). يكون *Sweetheart* أو *tesoro* مثاليْن جميليْن من عمليّة التأنيس، ولكنّني أعتبر أنّه من الأفضل، بما أنّ الأحداث تجري في فرنسا، أن نغرّب قليلاً وأن نترك العبارة الأصلية. قد لا يفهم بعض القرّاء معنى الألفاظ المفردة، ولكنّهم سيحسّون بإيحاء فرنسي، وسيشعرون بعذوبة الهمسة.

تُرجِمَتْ هذه الجملة *Jane, I find you very attractive*، خصوصاً في نقل روايات بوليسيّة إلى الإيطالية، كالآتي: *Jane, vi trovo molto attraente* (جاين، أجدكِ جذّابة جدّاً). إنّها ترجمة تجعل الجملة إنجليزية كثيراً، وذلك لأمريْن. قبل كلّ شيء، حتّى وإن سمحت المعاجم بترجمة *Attractive* بـ *attraente*، في حالات مثل هذه يقول الإيطالي *bella, carina* أو *affascinante*. ولعلّ المترجمين

وجدوا أن عبارة *attraente* فيها نغمة إنجليزيّة. من ناحية أخرى، إذا خاطب متكلّم إنجليزي جاين مستعملاً الاسم وليس اللقب، فهذا يعني أنّه توجد علاقة صداقة حميمة، أو علاقة عائليّة، وفي الإيطالية يُستعمل عندئذ الضمير *tu*. أمّا استعمال ضمير *voi* (ولم لا ضمير *lei*؟) فهو يُستعمل لو قال النصّ الأصلي *Miss Jane, I Find You very attractive*. وهكذا، في محاولتها الحفاظ على طابع إنجليزي، لا تعبّر الترجمة بصحّة لا عن عواطف المتكلّم ولا عن العلاقات التي تربط المتخاطبيْن.

يتّفق المترجمون الإيطاليّون دائماً على التأنيس عندما يترجمون London بـ Londra، وParis بـ Parigi (وهذا ما يحدث أيضاً في بلدان أخرى)، ولكن كيف يجب أن نتصرّف مع Bolzano/Bozen، أو Kaliningrad/Königsberg؟ أظنّ أن هذا يصبح شيئاً قابلاً للتفاوض: إذا جاء الحديث في رواية روسيّة معاصرة عن كالنينغراد والبيئة "السوفياتيّة" هامّة في القصّة، تكون هناك خسارة فادحة لو تحدّثنا عن كونيغسبيرغ في حديثها عن الصعوبات التي لاقتها في ترجمة **اسم الوردة** بالفنلنديّة، تذكر آيرا بوفّا (Aira Buffa) (1987)، إضافة إلى حيرتها في ترجمة عديد الألفاظ والإحالات ذات الطابع القروسطي في ثقافة لم تمرّ تاريخيّاً بقروننا الوسطى، كيف تردَّدت في تأميم الأسماء (مثلما في الإيطالية نقول مثلاً Federico لإمبراطور ألماني)، بحيث أنّ تسمية أحد بـ *Kaarle* تضفي طابعاً فنلنديّاً قويّاً وتلغي المسافة الثقافية، كما أن تسمية Guglielmo da Baskerville بـ *Vilhelm* (حتّى وإن يُسمّى غوليالمو دا أوكّام هنالك بـ Vilhelm Okkamilainen) ستضفي عليه "الجنسيّة الفنلنديّة". لذا قرّرت، للحفاظ على كونه في الأصل إنجليزي، تسميته بـ William.

وقد واجه المترجم المجريّ إيمري بارنا (Imre Barna) (1993)

المشاكل نفسها، خاصّة إذا اعتبرنا أنّه في ترجمة أسماء الأعلام في اللغة المجريّة يأتي اللّقب أوّلا ثمّ الاسم (وبالفعل يوقّع المترجم في الخارج إيمري بارنا، بينما في البيت يُدعى بارنا إيمري). ولذا هل ينبغي أن يترجم Ubertino da Casale بقول Casalei Hubertinus؟ وما العمل إذاً مع Berengario Talloni أو Roger Bacon؟ يعترف بارنا أنّ الحلّ الوحيد كان عدم الاتساق، وأظنّه اتّبع ما تمليه عليه الأذن، أو أخذ بالاعتبار ما إذا كانت الشخصيّة تاريخيّة، وربّما معروفة لدى القارئ، أم خياليّة: " وإذاً، : Baskerville-i Vilmos, Melki Adso, Burgosi Jorge, Bernard Gui, Berengario Talloni . . . ".

تذمّر توروب (Torop) من كون بعض الروايات، حيث يكون العنصر اللّهجي المحلّي أساسيّاً، تترك الترجمة هذا العنصر جانباً. كانت هذه في نهاية الأمر الإشكاليّة التي تعرّضت لها روايتي **باودولينو** (انظر الفصل 5)، التي فقدت في الترجمة نكهة العامية والتعابير الاصطلاحية البيمونطيّة. ولا يعني هذا أنّ المترجمين أعرضوا عن المهمّة الشاقّة في العثور على ألفاظ معادلة في لغتهم الوطنيّة، إلاّ أنّ هذا الحلّ يُظهر على الأكثر أنّ الشخصيات تتحدّث بلغة شعبيّة، ولكنّه لا يجعل تلك اللغة تحيل على فترة، وعلى منطقة جغرافية محدّدة والتي هي على العكس مألوفة لدى القارئ الإيطالي - وحتّى بالنسبة إلى النصّ الأصلي من الواضح أنّ القرّاء البيمونطيّين يتذوّقون الجوّ العامي أكثر من القرّاء الصقليّين.

أذكر في هذا الصّدد اعتراضاً وُجّه لي عندما قلتُ إنّني، بخصوص سياج بندول فوكو، رخّصت لمترجميّ أن يُقحموا عوضاً عن الإحالة على ليوباردي إحالة على شيء من أدب لغتهم. ألا يُمكن أن يستغرب القارئ الأجنبيّ الذي سيفهم جيّداً الإحالة من أنّ ثلاث

شخصيّات إيطاليّة (وتدور الأحداث بكلّ وضوح في إيطاليا) تستشهد أدبيّة أجنبيّة؟ وكان جوابي أنّ التّنويع في هذه الحالة مقبول، لأنّ أبطال روايتي يشتغلون محرِّرين في دار نشر، ويُظهرون على امتداد الرواية اطّلاعهم الواسع على الآداب المقارنة.

في حالات أخرى لا يُمكن بطبيعة الحال تغيير أوراق اللّعبة بهذه الطريقة. في ترجمة جيد (Gide) لـ *Tifone* لكونراد (Conrad)، في الفصل الثاني يُقال عن شخصيّة إنّها *He didn't care a tinker curse*، التي تعني حرفيّاً أنّه " لا يهمّه أقل من لعنة نحّاس"، إلاّ أنّها عبارة اصطلاحية تعني إنّه لا يهمّه شيء. وترجم جيد قائلاً *Il s'en fichait comme du juron d'un étameur*، (وهو ليس تعبيراً دارجاً في الفرنسيّة، لذا يُمكن أن يُحدث مؤثّراً تغريبيّاً). بل وأكثر من هذا، في الفصل السادس يهتف أحدهم قائلا *Damne, If This Ship Isn't Worse Than Bedlam!* (و Bedlam هو مستشفى مجانين)، وترجم جيد، محافظاً كعادته على الطابع الإنجليزي *Que le diable m'emporte, si l'on se croyait pas à Bedlam!* (ليأخذني الشيطان إن لم أظنّ نفسي في بدلام!).

يذكر برمان (1999: p. 65) اعتراضاً[2] يقول إنّه كان بالإمكان قول *il s'en fichait comme d'une guigne*، التي هي عبارة اصطلاحيّة فرنسيّة تعبّر عن المتصوَّر نفسه، وتعويض بدلام بشارونتون (وهو مستشفى مجانين أيضاً، ولكنّه معروف لدى القارئ الفرنسي)، ولكنّه لاحظ أنّه سيكون من الغريب أن تعبّر شخصيّات الإعصار مثلما يعبّر الفرنسيّون.

(2) انظر: فان در ميركشين (Van der Meercschen) (1986: p. 80).

لا شكّ في أنّ شخصيّات إنجليزيّة لا يُمكنها أن تعبّر مثل الفرنسيّين، ويكون *Charenton* حالة من المغالاة في التأنيس، بينما أشكّ في كون القارئ الفرنسي يحسّ بأنّ الإحالة على *guigne* " "وطنيّة" جدّاً. على كلّ حال اختار أوغو مورسيا (Ugo Mursia) وبرونو أودّيرا (Bruno Oddera) الترجمة بـ: *Non gli importava un cavolo* و- *Non gli importava un fico secco* ويبدو لي أنّ القارئ الإيطالي يحسّ بالطابع الاصطلاحي للعبارة ومع ذلك من دون أن يراها "إيطاليّة" جدّاً. بينما في الحالة الثانية ترجما على التوالي بقول *Maledizione, se questa nave non è peggio del manicomio di Bedlam* و *Il diavolo mi porti se questa nave non è peggio di un manicomio* - محافظيْن على التعبير الشعبي ومحقّقيْن في الآن نفسه ما يكفي من التأنيس لجعل النصّ سلساً.

من بين حالات التأنيس المثيرة أكثر للضحك أذكر النسخة الإيطالية لفيلم *Going My Way* سنة 1944 (بالإيطالية *La mia via*، مع بينغ كروسبي (Bing Crosby) في دور Father O'Malley، وهو كاهن من نيويورك، يشي اسمه بأصله الإيرلندي، والذي يكتسي أهميّة لأنّه، على الأقلّ في تلك الفترة، كان الإيرلنديّون كاثوليكيّين أكثر من أيّ كان). وكان هذا الشريط أحد أوائل الأفلام الأمريكية التي دخلت إلى أوروبا بعد الحرب، وقد وقعت دبلجته في الولايات المتحدة الأمريكيّة من طرف إيطاليّين-أمريكيّين بنغمة مضحكة تذكّر بحوارات ستانليو (Stanlio) وأولّيو (Ollio). وظنّا منهم أنّ المتفرّجين الإيطاليّين، لجهلهم بالأشياء الأمريكية، لن يفهموا الأسماء الأجنبيّة، رأى الموزّعون أن يعطوا أبطال الفيلم أسماء إيطالية. وهكذا أصبح Father O'Malley الأب بونيلّي (Padre Bonelli) إلى غير ذلك. وأذكر آنذاك، وأنا في الخامسة عشرة من عمري، أنّني تعجّبتُ أن

يُدعى الأشخاص في أميركا بأسماء إيطاليّة. ولكنني استغربتُ أيضاً من كون خادم الرعية (الذي يحمل في إيطاليا لقب *Don*) يُلقّب بأب *Padre*، كما لو كان راهباً[3]. وإذاً، إذا كان *Bonelli* يؤنّس، فإنّ *Padre* يغرّب.

تكون حالات التأنيس أحياناً ضروريّة، وذلك لجعل النصّ متوافقاً مع خصائص اللّغة الهدف. كتب بيل ويفر (Bill Weaver) مذكّراته (يوماً بيوم تقريباً) بخصوص ترجمتيْ **بندول فوكو وجزيرة اليوم السابق**[4]. وإحدى المسائل التي واجهها كانت صيغ الأفعال. فقد لاحظ عديد المرّات أنّ الأفعال المصرّفة في الماضي (plus-que-parfait) قد تصبح مضجرة في الإنجليزية، وعوض الترجمة بـ *He Had Gone* فَضّل قول *He Went*. وأشار إلى أنّه واجه عديد المرّات هذا المشكل في الأعمال السرديّة الإيطالية، ممّا يجعله يراجع مختلف مستويات الماضي، خاصّة إذا ما وجد نفسه، مثلما في **بندول فوكو**، مع شخصيّة تتذكّر "مراحل زمنيّة" مختلفة ومندمجة في لعبة *FLash Back*. بطبيعة الحال كانت صيغ الأفعال بالنسبة إلي أساسيّة، ولكن يظهر أنّ الإيطاليّة في هذا الخصوص تملك إحساساً مختلفاً عن الإنجليزية. ومن ناحية أخرى، فإنّ هذه مسائل يطرحها دائماً كلّ مترجم جدّي، ولا يحتاج فيها إلى موافقة المؤلّف.

---

(3) وبخصوص تأثير الترجمات، لنلاحظ، أنّه بعد الأفلام العديدة الأميركية التي يُدعى فيها الكهنة بـ (*Padre*) مثل الرهبان، دخل الاستعمال أيضاً عندنا. في السلسلة التلفزيّة (*Don Matteo*)، عندما يتوجّه أحدهم لمخاطبة الكاهن من دون ذكر اسمه، يقول له *padre* وليس *reverendo* كما في السّابق.

(4) الأوّل هو ويفر (1990). والثاني: "In Other Words: A Translator's Journal," *The New York Times*,

ولكنّني لم أعثر على التاريخ.

نجد إحدى الحالات العسيرة في التكيّف مع لغة مختلفة في الفصل 66 من **بندول فوكو** حيث يسخر بالبو من ميل الإخفائيّين " إلى اعتبار أنّ كلّ مظهر من العالم، وكلّ صوت، وكلّ كلمة مكتوبة أو مُقالة لا تعني ما تعنيه في الظاهر، بل تحدّثنا عن سرّ "، ويقول إنّه بالإمكان إيجاد رموز سريّة حتّى في بنية سيّارة أو على الأقلّ في النظام المتعلّق بـ" albero di trasmissione" (محور أو جذع المحرّك)، الذي قد يلمّح إلى " albero" أي إلى الشجرة في أسفار القبالة اليهودية. وقد بانت الحالة صعبة منذ البداية بالنسبة إلى المترجم الإنجليزي، لأنّ ما يُعبّر عنه بالإيطاليّة *albero* [شجرة]، واللفظ صالح سواء بالنسبة إلى سيّارة أو إلى سِفر، في الإنجليزية هو *axle*، وفقط بالبحث والتنقيب في المعاجم تمكّن ويفر من العثور على عبارة مقبولة هي *axle-three*. وعلى هذا الأساس أمكنه أن يترجم بشيء من الدقّة العديد من التلميحات الساخرة، ولكنّه وجد نفسه في مأزق أمام قول *Per questo i figli della Gnosi dicono che non bisogna fidarsi degli Ilici ma degli Pneumatici* (لهذا السّبب يقول آباء الغنوصيّة إنّه ينبغي عدم الوثوق في *Ilici* بل في *Pneumatici*).

ومن قبيل الصدفة المعجميّة (مع بقاء الاشتقاق المشترك) تُسمّى عجلات السيّارات *Pneumatici* مثل الروحانيّين (علماء الظواهر الرّوحية) الذين يقابلون في التفكير الغنوصي *Ilici* (البلوط الأخضر) أو الماديّين. ولكن عجلات السيارات في الإنجليزية هي فقط *Tires*. ما العمل؟ كما يذكر ويفر في يوميّات ترجمته، بينما كنّا نتناقش بخصوص حلّ محتمل، جاء في حديثه نوع معروف من الأطواق، هو Firestone، فنبّهني ذلك إلى *Philosopher's Stone*، أي حجَر الفلاسفة المعروف في الكيميائيّة القديمة. وجدنا الحلّ. صارت الجملة: *They Never Saw The Connection Between*

الجملة ليست طريفة جدّاً ولكنّها تتماشى مع النّبرة الساخرة ومع اللامعقوليّة المتفكّهة التي تميّز هذا التمرين الهرمينوطيقي المزيّف (أو التمرين الحقيقي في هرمينوطيقيّة مزيّفة).

تروي مورانا كال كنيزيفتش (Morana Cale Knezević 1993)، مترجمتي الكرواتيّة، حالة من التأنيس بقصد التغريب إلى أقصى حدّ[5]. تقول إنّها تفطّنت إلى كون رواية **اسم الوردة** ثريّة (بل إلى حدّ الإفراط) بالإحالات التناصيّة، ولكنها كانت في الوقت نفسه واعية بأن الكثير من النصوص التي استمدّت منها الاستشهادات غير مترجمة إلى اللغة الكرواتيّة. وبخصوص العديد من النصوص ترجمت إذاً الاستشهادات كما جاءت في النصّ الإيطالي ("عوّلنا إذاً، بحكم الضرورة، على قدرات القارئ المثقّف ليكتشف فيها صدى من قراءات سابقة في لغات أجنبيّة"). وبالنسبة إلى حالات أخر اكتشفت المترجمة، سواء لكوني رجعت إلى المصدر الأصلي أم لا، استشهادات مماثلة تظهر في أعمال مترجمة إلى الكرواتيّة، فقلّدت الطريقة التي كانت تلك الأعمال تصوغ بها الاستشهاد، حتّى وإن لم تظهر مثلما هي في النصّ الإيطالي. فقد أدركت على سبيل المثال أن التمهيد يتعرّض لفكرة العالم المنقلب مع استشهادات مستمدّة من *Carmina Burana*، ولكنها مكتوبة نثراً، مثلما يستشهد بها كورتيوس (Curtius) في *Letteratura europea e il medioevo latino* الأدب الأوروبي والقرون الوسطى اللاتينيّة. أقول على الفور إنّ *Carmina Burana* كانت بين يديّ ولكنّني استوحيت من صفحات كورتيوس

---

(5) يُمكن أن نناقش هذه الحالة أيضاً في الباب التاسع حيث أتعرّض إلى الطُّرق لجعل القارئ يحسّ بالسخريّة الكامنة في الفقرات التناصيّة.

حول ذلك الموضوع، وبالتالي كانت مورانا صائبة في ملاحظتها. إلاّ أنّ الترجمة الكرواتية المنجزة من طرف كورتيوس، والتي هي جيّدة، " تحتوي على النصّ المعنيّ محرّفاً المقارنة سواء مع الأصل الألماني أو اللاتيني، ولذا كان متعارضاً أيضاً مع النصّ الذي يظهر في **اسم الوردة**. ومع ذلك فقد نسخنا، مع جميع الأخطاء، نصّ كورتيوس الذي وجدته المترجمة، وذلك لإثارة الشكّ لدى القارئ المثقّف ولدفعه إلى محاولة فكّ الرموز التناصيّة".

ليس بإمكاني إلاّ أن أوافق على مثل هذه الاختيارات. إذا كان الأثر المرجوّ من النصّ هو (أيضاً وبالخصوص) أن يلتقط القارئ إحالة على نصوص أخرى، وإذاً، أن يتذوّق الطّعم الغريب والعتيق، لذا ينبغي أن نضغط أكثر على ركيزة التأنيس. ومن جهة أخرى لا يقول نصّي إنّ أدسو يذكر بصفة مباشرة قصائد *Carmina Burana*: وكما في حالات أخرى، وككلّ مثقّف وسيطي، كانت تعود إلى ذاكرته أصداء من أشياء قرأها أو سمعها في وقت سابق، من دون أن يشغل فكره بأيّة مسألة لغويّة. لذا فإنّ أدسو الكرواتي سيبدو أصدق حتّى من أدسو الإيطالي.

ولعلّ كروبير، من بين جميع مترجميّ، هو الذي طرح على نفسه بوضوح مسألة التأنيس أو، كما يجدر بخلف لوثر (Luther)، مسألة الجرمنة[6]. فقد طرح على نفسه عديد المرّات لا فقط مسألة الاختلاف في تركيب الجمل بين اللّغتيْن، بل أيضاً كون بعْض العبارات الإيطالية، المستعمَلة دائماً، تبدو ذات طابع قديم بالنسبة إلى القارئ الألماني: " عندما نترجم حرفيّاً من الإيطالية إلى الألمانية

(6) الأمثلة التالية مستمدّة من كروبير (1993)، ولكن انظر أيضاً: كروبير ـ إيكو (1991)، كروبير (2000 و2002).

نحصل في غالب الأحيان على مؤثّر تفخيمي أو *altmodisch*، بسبب الاستعمال المتواتر في الإيطالية لتركيبات مفعوليّة أو تستعمل اسم الفاعل - بل وحتّى المفعول فيه المطلق - والتي تبدو في الألمانية تركيبات قديمة، تكاد أن تكون لاتينيّة". ولكن في حالة **اسم الوردة**، كان ينبغي الحفاظ على طابع الأخبار القديمة الوسيطيّة، وفكّر كروبير في أسلوب توماس مان (Thomas Mann) في *Giuseppe*. ولكن لا يكفي أنّ أدسو كان يكتب مثلما يكتب شخص من القرون الوسطى، بل كان أيضاً ألمانيّاً، وإذا كان ذلك غير محسوس في الإيطالية، بالنسبة إلى كروبير صار ذلك على العكس خصوصيّة يجب التشديد عليها. لذا فكّر كروبير في "إعادة صنع ذلك القناع على الطريقة الألمانية"، ولكي يترجم فعلاً "بوفاء" وجب عليه أن يُقحم هنا وهناك في النصّ عناصر خصوصيّة ألمانية. "مثلاً، في الحوار، يجب دائماً عدم استعمال *dissi* أو *disse* قلتُ، قال، بل كلّ المجموعة الجليلة الكلاسيكيّة من *turn ancillaries* الألمانية مثل *versetze ich, erwirdert er, gab er zu bedenken*، إلى غير ذلك، لأنّه بهذه الطريقة كان يكتب الراوي الألماني التقليدي".

بطبيعة الحال، كما يلاحظ كروبير، عندما يبدأ أحد في إقحام شيء في النصّ الأصلي، فالخطر هو دائماً أن يفرط في ذلك. وهكذا، في ترجمته لحلم أدسو (الذي سبق الحديث عنه في الفصل 5)، لم يتنبّه كروبير إلى الاستشهادات المأخوذة من *Coena Cypriani* ومن وقائع أخرى من تاريخ الفنّ والأدب، بل أيضاً (وهذا قوله) "من ذكرياتي الأدبيّة الخاصّة". لذا رأى أنّ بإمكانه أيضاً (لممارسة اللّعبة مثلما هيّأتُ أنا لها) أن يُقحم شيئاً من ذاكرته الخاصّة، مثل صدى بعيد من *Giuseppe* لتوماس مانّ أو صدى أكثر بعداً من بريخت (Brecht). وبما أنّني، في فصل آخر، أجعل غوليالمو يذكر استشهاداً من فيتغنشتاين (Wittgenstein) مترجماً إلى ألمانية قديمة بطبيعة الحال

أو مقطعاً لبرخت. لا أرى لماذا لا يُمكن أن نضيف إلى اللّعبة، جملة التلميحات الموجّهة إلى القارئ المتنبّه، ويبدو، أنّ كروبير في سرده لهذه التجربة، يعتذر لارتكابه "une belle infidèle" [خيانة جميلة]، ولكن في ضوء ما قلته إلى حدّ الآن عن ضرورة أن ننقل، إضافة إلى الحرف، المؤثّر الذي يريد النصّ إحداثه، فإنّي أعتبر أنّ كروبير عمل حسب مفهوم غير سطحيّ للوفاء.

6.7. التحديث والتعتيق

لننظر بخصوص التضاد حدَّث/عتَّق، في مختلف ترجمات ذلك السِّفر من **الكتاب المقدّس** المسمّى *Ecclesiaste* (الجامعة). العنوان الأصلي العبري هو *Qohèlèt*، وقد بقي المفسّرون حائرين في من يكون. يُمكن أن يكون Qohèlèt اسم علم، ولكنّه يذكّر بالأصل العبري *qahal* الذي يعني " المجمع". لذا يُمكن أن يشير "قوهيلات" إلى من يتكلّم في مجمع المؤمنين. وبما أنّ العبارة اليونانيّة للمجمع هي *Ekklesia*، لذا فإنّ *Ecclesiaste* ليست بالترجمة الرديئة. لنعاين الآن كيف حاولت ترجمات مختلفة إمّا جعل طبيعة هذه الشخصيّة في متناول ثقافة المتلقّين، أو حمل المتلقّين على فهم العالم العبري الذي كان يعبّر عنه.

Verba Ecclesiastae, filii David, regis Jerusalem.

Vanitas vanitatum, dixit Ecckesiastes. Vanitas vanitatum et omnia vanitas.

Quid habet amplius homo de universo labore suo, quo laborat sub sole ?

Generatio praeterit, et generatio advenit ; terra autem in aeternum stat.

Oritur sol, et occidit, et ad locum suum revertitur : ibique renascens

(*Vulgata*)

The words of the Preacher, the son of David, king in Jerusalem.

Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities; all is vanity.

What profit hath a man of all........... which he taketh under the sun?

One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth for ever.

The sun also ariseth, and the Sun goeth down, and hasteth to his place where he arose. (King James)

Dies sind die Reden des Predigter, des Sohnes Davids, des Königs zu Jerusalem

Es ist ganz eitel, sprach der Predigter, es ist alles ganz eitel.

Was hat der Mensch fü Gewinn von all seiner Mühe, die er hat unter der Sonne?

Ein Geschecht vergeth, das andere kommt; die Erde bleibt aber ewiglich.

Die Sonne geth auf und geth unter und läuft an ihren Ort, dass sie wieder dasselbst aufgehe. (Luther)

Parole de Kohelet, figlio di David; re in Greusalemme.

«Vanità delle vanità! - dice Kohelet-

Vanità delle vanità! Tutto è vanità!"

Quale utilità ricava da tutto il suo affaticarsi

l'uomo nella penosa esistenza sotto il sole?

Una generazione parte, una generazione arriva;

ma la terra resta sempre la stessa.

Il sole sorge e il sole tramonta;

si affretta verso il luogo

donde sorge di nuovo. (Galbiati)

Paroles de Qohèlèt, le fils de David, roi de Jeroushalhaîm.

Fumée de fumée, dit Qohèlèt : fumée de fumée, tout est fumée.

Quel avantage pour l'humain, en tout son labeur,

Dont il a labeur sous le soleil ?

Un cycle va, un cycle vient : en perennité la terre se dresse.

Le soleil brille, le soleil décline : à son lieu il aspire et brille là. (Chouraqui)

Parole di Kohèlet, figlio di Davide, re in Gerusalemme.

Spreco di sprechi ha detto Kohèlet, spreco di sprechi il tutto è spreco.

Cos'è di avanzo per l'Adàm : in tutto il suo affanno per cui si affannerà sotto il sole ?

Una generazione va e una generazione viene e la terra per sempre sta ferma.

E è spuntato il sole e se n'è venuto il sole: e al suo luogo ansima, spunta lui là. (De Luca)

Parole di Qohélet
Figlio di David
Re di Ierushalèm
Un infinito vuoto
Dice Qohélet
Un infinito niente.
Tutto è vuoto niente
Tanto soffrire d'uomo sotto il sole
Che cosa vale?
Venire andare di generzioni
E la terra che dura
Levarsi il sole e tramontare il sole
Corre in un altro punto
In un altro riappare (Ceronetti 1970)

I detti di Qohélet
Figlio di David
Re in Ierusahlem
Fumo di fumi

Dice Qohélet
Fumo di fumi
Tutto non è che fumo
È un guadagno per l'uomo
In tutto lo sforzo suo che fa
Penando sotto il sole?
Vengono al nascere
I nati e vanno via
E da sempre la terra è là
E il sole che si leva
È il sole tramontato
Per levarsi di nuovo
Dal suo luogo (Ceronetti 2001)

تأخذ الترجمة اللاتينيّة **للكتاب المقدّس** (Vulgata) بعين الاعتبار، متأثّرة من دون شكّ بالترجمة اليونانيّة السَّبعينية، كون القرّاء في زمنها كانوا يعرفون أنّ *Ekklesia* تعني المجمع. إلاّ أنّ ترجمتيْ كينغ جيمس (King James) ولوثر (Luther) تُحدِثان وتتكلّمان عن "مبشّر". ولعلّهما خانا المدلول الأصلي، ولكنّهما قدّما إلى قرّائهما صورة يُمكن التعرّف عليها.

في نصّ غالبياتي (Galbiati)، يحاول المترجم الإيطالي المعاصر إقحام القارئ في العالم العبري. وبما أنّها ترجمة معترف بها ومنشورة في وسط كاثوليكي، فهي تحاول أن توجّه تأويل النصّ المقدّس ولذا، مع اختيارها أن لا تترجم عبارة *Kohelet*، فينبغي عليها أن تضع هوامش تفسيريّة.

والترجمات الأخيرة الأربع تحمل من دون شكّ طابعاً تعتيقيّاً وعبريّاً في الوقت نفسه، وتحاول إعادة خلق الجوّ الشعري للنصّ السّامي.

والترجمات الأولى الأربع تترجم *habèl* بـ *vanità* (الباطل)

(*vanitas, Vanity, Eitel*) مع العلم أنّه في ذلك الزمن لا يشير اللفظ، مثلما هو الحال اليوم، إلى التفاني في العناية بالمظهر الذاتي، بل إلى المظاهر الباطلة بالمعنى الميتافيزيقي، أي إلى بُطلان كلّ شيء. يذكّر تشيرونيتّي (Ceronetti) في تعليقه على طبعته الأخيرة، أنّ المعنى الحرفي هو *vapore umido* (بخار رطب)، ويذكر ترجمة بوبر (Buber) (*Dunst der Dünste*) وميتشونيك (Meschonnic) (*buée des buées*) مشدّداً على أنّ *vanitas* المسيحيّة مرتبطة بوجودنا الدنيويّ الذي هو لا محالة زائل، بينما التي يتحّدث عنها *Ecclesiaste* هي تبخّر، أو زوال، أو سريان من دون غاية، من دون زمن ومن دون نجاة. وهذا يفسّر لماذا لازم في طبعة 1970 المعنى الموجود في نصّ القديس جيروم وترجم بقول *vuoto* و*niente* (فراغ، عدم)، بينما اختار في طبعة 2001 *fumo di fumi* (دخان الدخان).

واعتبر شُراقي أيضاً أنّ لفظ *vanité* فقد معناه الأصلي، ويرى فيه من ناحية أخرى إيحاء بقيمة، بينما يعبّر سفر الجامعة بالفعل عن شكوكيّة فلسفيّة، وليس عن سلوك أخلاقي. لذا ترجم بـ *fumée*. ويُلاحظ دو لوقا (De Luca) في المقدّمة أنّ *hèvel* هي *vanitas* منذ ألف وستمائة عام و" لا يُمكن أحداً أن يصلح هذه الترجمة التي أنجزها جدّ المترجمين وهو القديس جيروم". إلاّ أنّه يعدل عن الترجمة التقليدية بسبب " تزامن *hèvel* و*Abele*"، ويعتبر أنّ هذا التزامن، مع أنّه غاب عن جميع المترجمين، جدير بأن يُولى بعض الأهميّة. وهكذا فهو ينجح في تفسير لماذا في البيت اللاحق الإنسان (هكذا فهمه كلّ المترجمين) هو *Adàm* (آدم): هابيل هو أوّل تبذير لآدم. في هذا المعنى يكون التعتيق كاملاً، لولا أنّه باستعمال عبارة *spreco* (تبذير) من دون توضيح الإحالة على هابيل، لا يكتمل المعنى تماماً وتغيب الإحالة تماماً عن القارئ.

أمّا بخصوص البيت الأخير، فقد اختار كلّ من شوراقي ودو

لوقا تركيباً معقّداً (ليس بالإيطالي وليس بالفرنسي) الغرض منه فعلاً، ومرّة أخرى، هو الإيحاء بطابع الأسلوب الأصلي. وكما قال في مقام آخر دو لوقا[7]، كان يُراد بذلك إذكاء " الحنين إلى الأصل " في روح القارئ. والذي هو، على ما أظنّ، ذلك الشعور الذي يسميّه هومبولدت *Das Fremde*.

بعد **الكتاب المقدّس** نأتي إلى دانتي (Dante). فالمحاولات لنقل العروض والقافية الثالثة ومعجم دانتي غير متناهية (وأُرجع القارئ في هذا الخصوص إلى الملاحظات في الفصل 11). أريد فقط أن أتعرّض إلى المستهلاّت الفرنسيّة الثلاثة، التي رتّبتُها حسب تدرّج تعتيقيّ تنازليّ. والأوّل، من القرن التاسع عشر، هو لليتري (Littré):

En mi chemin de ceste nostre vie
Me retrouvais par une selve obscure
Et vis perdue la droiturière voie.
Ha, comme à la décrire est dure chose
Cette forêt sauvage et âpre et forte,
Qui, en pensant, renouvelle ma peur!

والثاني هو الكلاسيكي لبيزار (Pézard):

Au milieu du chemin de notre vie
Je ma trouvai par une selve obscure
et vis perdue la droiturière voie.
Ha, comme à la décrire est dure chose
cette forêt sauvage et âpre et forte,
qui, en pensant, renouvelle ma peur!

والثالث الحديث نسبيّاً لجاكلين ريسّي (Jacqueline Risset):

Au milieu du chemin de notre vie

(7) انظر ترجمة: Esodo/ Nomi. Milano: Feltrinelli 1994: p. 6.

Je me retrouvai par une forêt obscure
Car la voie droite était perdue
Ah dire ce qu'elle était est chose dure
Cette forêt féroce et âpre et forte
Qui ranime la peur dans la pensée!

هو دائماً دانتي، ولكنّنا كلّما تقدّمنا في المقابلة وجدنا فوارق واضحة. تعترف جاكلين ريسّي أنّه بالرغم من كون القيم الجوهريّة (العروض والقافية والمعجم، بما تملكه من مؤثّرات صوتيّة رمزيّة) أساسيّة في النصّ الأصلي، فإنّه لا يُمكن الحفاظ عليها في الترجمة. وتنطلق ريسّي في مقدّمة عملها (*Traduire Dante*) من التصريح الموجود في *Convivio*، حيث يقول دانتي إنّه لا يُمكن نقل أيّ نصّ شعري إلى لغة أخرى من دون فقدان عذوبته وانسجامه. وإذا كان الأمر على هذا الحال، وإذا كانت الترجمة دائماً " إسقاطاً"، فلا جدوى من محاولة الحفاظ في لغة أخرى (وعصريّة) على قافية البيت الثالث من دون السقوط في التكراريّة وفي الميكانيكيّة، ممّا يخلّ بجانب آخر من دانتي، " لعلّه جوهريّاً أكثر، وهو الإبداع المطلق، الذي يُبهر القارئ ويحيّره عند كلّ خطوة على دروب العالم الآخر المجهولة". هوذا اختيار صرّحت به المترجمة بخصوص ما تعتبره أساسيّاً في القصيد، ومن جهة أخرى، فإنّ الصفحات السابقة من المقدّمة ألحّت على القيم التلقينيّة وعلى جوانب أخرى من مضمون الكوميديا، من وجهة نظر علاقاتها بأدبنا المعاصر، وعلاقة دانتي بذاتيّته، بجسمه، بالعناصر الحلميّة، بالعلاقة نفسها، التي تكاد تكون بروستيّة، التي بناها الشاعر مع الكتاب الذي كان يريد تأليفه، راوياً ما شاهده.

وتذكّر ريسّي بالمترجم الفرنسي الأوّل للكوميديا، ريفارول (Rivarol)، الذي كان يجد أنّ اللّغة الفرنسيّة هي من العفّة والوجل

ما يجعلها عاجزة عن مضاهاة الأسرار والفظائع الدانتيّة، ومع أنّها تعترف أن الفرنسيّة الحالية أقلّ عفّة، فهي تعترف أنّ تعدّدية دانتي اللّغويّة، وميله إلى ما هو "خسيس" و" مقزّز"، لا تزال أساساً بعيدة من التقاليد الفرنسيّة. ومحاولة إعادة خلق الطابع العتيق، مثلما فعل بيزار، تُرجعنا إلى قرون وسطى إيطالية، لا فرنسيّة. ومن جهة أخرى، فإنّ إعادة خلق العتيق في لغة أخرى يُعطي للنصّ مذاقاً حنينيّاً بينما دانتي شاعر كلّه تطلّع إلى المستقبل. وأخيراً، فإنّ ريسّي تقبل فكرة أنّ الترجمة هي " عمليّة اختيار" (وهي من دون شكّ غير غريبة عن فكرتنا بخصوص التفاوض)، واختارت أن تراهن في كلّ خطوة على السرعة الجامحة للقصّة الدانتيّة، وقرّرت لبلوغ ذلك أنّه عليها أن تكون أقرب ما يمكن للحرف.

بما أنّ القافية الثالثة، والقافية نفسها، تنتج مؤثّرات تناظر متواترة ومجمّدة، ينبغي أن نحاول تعويض وجودها القهريّ، في نهاية البيت، بنسيج شامل من الأصوات المتماثلة - تبلغ بصفة مباشرة مفهوم الفضاء الذي يتجاوب الكلّ بداخله في نسق أكثر ما يُمكن من الكثافة والحريّة. ولا يعني مع هذا، أنّه يجب حذف جميع الأبيات الإسكندرية والعشارية التي تلوح تحت القلم إنّها جزء من ذاكرتنا اللغويّة الأكثر عمقاً، والأكثر مباشرة؛ فهي التي تُخرج إلى النّور الحرف، وعنف الحرف، والقدرة التي يملكها النصّ، أحياناً، لترجمة "نفسه"... يعني في الواقع أنّه يجب أن ننطلق من عروض حديث، هو العروض المتوافر لدينا" (ص21).

وتواصل ريسّي مع ملاحظات أخرى، ولكنّنا نكتفي بهذا القدر. ومهما كان الحكم الذي سنحكم به على ترجمتها فهي مثال لا من التأنيس بل من دون شكّ من التحديث، وعلى هذا الأساس وقع قبولها.

ولفهم ما كانت المترجمة تريد قوله، يكفي أن نستشهد ببعض الأبيات التي يعرض فيها دانتي كلّ وعورته كوسيطيّ توسكانيّ، وأن نرى كيف وقع تكييفها لجعلها في متناول فهم القارئ الفرنسي المعاصر:

Diverse lingue, orribili favelle
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura sanza tempo tinta
come la rena quando turbo spira.
Diverses langues, et horribles jargons,
mots de douleur, accents de rage,
voix foirtes, rauques, bruits de main avec elles,
faisaient un fracas tournoyant
toujours, dans cet air éternellement sombre
comme le sable où souffle un tourbillon.
S'io avessi le rime aspre e chiocce,
come si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non sanza tema a dicer mi conduco;
ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo
né da lingua che chiami mamma o babbo.
Si j'avais les rimes âpres et rauques
comme il conviendrait à ce lugubre trou
sur lequel s'appuient tous les autres rocs,
j'exprimerais le suc de ma pensée
plus pleinement ; mais je ne les ai point,

et non sans frayeur je m'apprête à parler:
car ce n'est pas affaire à prendre à la légère
que de décrire le fond de l'univers entier
ni celle d'une langue disant «papa, maman».

7.7. حالات مختلطة

لكي أبيّن كيف أنّ التضاد المزدوج تغريب/ تأنيس وتعتيق/ تحديث يُمكن أن تُنتج تركيبات مختلفة، أذكر الترجمة الروسيّة **لاسم الوردة**.

إنّني لم أحاول أن أعصرن شخصيّاتي، بل العكس كنتُ أطلب من قارئي أن يُصبح قروسطيّاً قدر المستطاع. وعلى سبيل المثال، كنتُ أضع أمامه شيئاً يُمكن أن يظهر غريباً في نظره، ولكنّني أبيِّنُ أنّ الشخصيّات لا تستغربُه، وهكذا أجعله يفهم أنّ ذلك الشيء أو ذلك السلوك عاديّ في العالم القروسطي. أو، على العكس، أشير إلى شيء يحسّ به القارئ المعاصر على أنّه عاديّ، وأظهر أن الشخصيّات تتعجّب منه بحيث أبرز أنّه شيء غير معتاد في ذلك الزمن (وكمثال على هذا أذكر أن غوليالمو وضع على أنفه زوجاً من النظارات، فتعجّب من ذلك الرهبان الآخرون، وهكذا تبيّن أنّ النظارات، في ذلك القرن، كانت غير مألوفة).

ولم تخلق هذه الحلول السرديّة إشكاليّات للمترجمين، ولكن المشاكل ظهرت مع الاستشهادات اللاتينيّة المتكرّرة وهي أيضاً كانت تهدف إلى استرجاع جوّ ذلك العصر. كنتُ أريد أن يتماثل قارئي النموذجي، للدخول في جوّ دير وسيطيّ، لا فقط مع عادات الدير وطقوسه، بل أيضاً مع لغته. كنتُ أفكّر بطبيعة الحال في قارئ غربيّ، حتّى وإن لم يدرس اللاتينيّة، فهي غير غريبة على

سمعه، وهذا صالح من دون شكّ بالنسبة إلى القارئ الإيطالي، والفرنسي، والإسباني، والألماني. وفي نهاية الأمر، حتّى القارئ الإنجليزي الذي لم يتلقّ دروساً كلاسيكيّة سمع أحياناً عبارات لاتينيّة، مثلاً في مجال القانون، ربّما في شريط تلفزيوني، عبارات مثل *affidavit* أو *subpoena*.

إلاّ أنّ الناشر الأميركي كان يخشى أن تبقى الكثير من تلك العبارات اللاتينيّة غير مفهومة من طرف قرّائه، وهكذا قرّر ويفر، بموافقتي، أن يختصر في الاستشهادات المطوّلة مقحماً فيها شروحاً بالإنجليزيّة. كانت عمليّة تأنيس وتحديث في الوقت نفسه، جعلت بعض الفقرات أكثر سلاسة، من دون خيانة روح النصّ الأصلي.

وحدث العكس بالنسبة إلى المترجمة الروسيّة، إيلينا كوستيوكوفيتش (Elena Kostioukovitch). فكّرنا في أنّ حتّى القارئ الأميركي الذي لم يدرس اللاتينيّة يعرف مع ذلك أنّها لغة عالم الكنيسة في القرون الوسطى، ومن ناحية أخرى، لو قرأ *De pentagono salomonis*، فإنّه سيتعرّف على شيء مماثل لـ*pentagon* و*Salomon*. ولكن بالنسبة إلى القارئ السلافي هذه الجمل وهذه العناوين باللاتينيّة، منقولة بالحروف السيريليّة، لن توحي له بشيء، لأنّ اللاتينيّة، بالنسبة إلى القارئ الروسي، لا توحي لا بالقرون الوسطى ولا بالبيئة الكنسيّة. وهكذا اقترحت المترجمة أن تستعمل، عوضاً من اللاتينية، اللغة السلافية القديمة المستعملة من طرف الكنيسة الأرثوذكسيّة في القرون الوسطى. بهذه الطريقة يُمكن القارئ أن يشعر بالبعد نفسه في الزمن، وبالجوّ الديني نفسه، وذلك مع شيء من الفهم لفحوى ما يُقال.

وهكذا بينما كان ويفر يُحدِّث بقصد التأنيس، كانت كوستيوكوفيتش تؤنّس بقصد التعتيق[8].

والإشكال موجود لا فقط بالنسبة إلى الترجمات من لغة إلى لغة بل أيضاً بالنسبة إلى العزف الموسيقي[9]. أريد أن أذكر مناقشة لماركوني (2000) التي يرجع فيها من ناحية أخرى إلى كلّ ما كُتب في الموضوع بخصوص ما يُطلق عليه أحياناً العزف "الأصلي" لمقطع قديم. مبدئياً يُعتبر أصليّاً العزفُ الذي ينسخ لا فقط الأصوات، بل أيضاً الرنّات، والأوقات كما يُمكن أن يكون استمُع إليها زمن العزف الأوّل. ومن هنا يأتي العزف " الفقهي" لموسيقي عصر النهضة بآلات ذلك العصر، مع تفادي أن تُنجز المقاطع المكتوبة للمعزف القيثاري على البيانو، أو تلك المكتوبة للبيانو القديم على بيانو ذي ذيل معاصر.

مع ذلك، يبدو أنّ عزفاً "فقهيّاً" يُمكن أن يخلّ بمقاصد المؤلّف (أو النصّ) لكونه لا يحدث في المستمع المعاصر التأثير نفسه الذي كان يحدثه في معاصريه. فقد قيل إنّ مستمعي القرن الثامن عشر يملكون أمام معزوفة ذات بنية معقّدة ومتعدّدة الأصوات مصمّمة للمعزف القيثاري، قدرة مختلفة، مقارنة بقدرتنا، على التقاط جميع خيوط النسيج المتعدّد الأصوات. لهذا السّبب قرّر بعض العازفين أيضاً استعمال آلات عصرية، معدّة في الغالب للغرض، وذلك لجعل ذلك التأثير محسوساً فعلاً من طرف المستمع المعاصر، معتبرين أنّهم بهذه الطريقة يضعونه (ولو باستعمال تقنيات كان مؤلّف المعزوفة لا يعرفها) في ظروف الاستماع المثالية.

---

(8) انظر مع ذلك أفكار كوستيوكوفيتش في هذا الخصوص (1993).

(9) سأهتمّ بمسألة العزف بصفة أعمق في الفصل العاشر.

من الغريب أنّه في تلك الحالات يصعب القول إذا كان الأمر يتعلق بـ " ترجمات" تعتيقيّة أو تحديثيّة، وإذا كان كلّ هذا يهدف إلى جعل المستمع يعيش جوّ النصّ والثقافة الأصليّة، أو يسعى بالأحرى لجعل تلك الثقافة مقبولة ومفهومة من طرف المتلقّين في الزمن الحاضر. وهذا يعني أنّه، في مجموعة الحلول الممكنة، حتى المقابلات الثنائيّة المفرطة في الصرامة بين ترجمات *Target* و*Source* *Oriented* ينبغي حلّها في تعدّدية من الحلول يُتفاوض بشأنها في كلّ مرّة.

أعطي الآن مثالاً مأسوياً مسلّياً بخصوص محاولة تحديث وتأنيس في الوقت نفسه، ولكنّها غير ناجحة. أشير إلى الترجمة الأولى لأحد فصول كتابي (Eco, *La ricerca della lingua perfetta* 1984b لحسن الحظ أنّه وقع تصويب الترجمة في الوقت المناسب).

يتحدّث نصّي عن *Ars Magna* لـ ريموند لولّ (Raymond Lull)، وهو موضوع من دون شكّ كثير الصعوبة، ويعرض سلسلة من القياسات بخصوص مواضيع لاهوتيّة استعملها لولّ، ومن بينها *tutto quello che è magnificato dalla grandezza è grande - ma la bontà è ciò che è magnificato dalla grandezza - dunque la bontà è grande* (كلّ ما تمجّده العظمة عظيم - ولكن الخير هو ما تمجّده العظمة - لذا فإن الخير عظيم).

بالرجوع إلى ما سبق ذكره في الفصل الرّابع، كان على المترجم أن يجتهد، بخصوص عديد الألفاظ، للتمكّن من المحتوى الكتلوي المتوفّر لدى المؤلّف، أي من كفاءة موسوعيّة على قدر من الاتّساع. ولكن المترجم في هذه الحالة قد يكون خمّن أنّ برهنة لولّ مجرّدة جدّاً وأنّه ينبغي، إن جاز القول، الاقتراب من القارئ. لذا

ترجم كما يلي : *All Cats Are Mammals, Suzy is a Cat, Therefore Suzy is a Mammal.*

من الواضح أنّ الترجمة ليست حرفيّة. ولكنّها لا تحترم حتى مراجع النصّ الأصلي. فقول إنّ شخصيّة تاريخيّة قالت " كلّ ما تمجّده العظمة عظيم" مختلف كثيراً عن قول إنّه تحدّث عن قطّة تُدعى سوزي (إضافة إلى أنّ كتلانيّاً من القرون الوسطى، لم يسافر أبداً إلى بلدان تتكلّم الإنجليزيّة، لن يسمّي أبداً قطّة ما سوزي). فعدم احترام مراجع النصّ الأصلي في حالة عمل تاريخي مختلف كثيراً عن قول إنّه، في عالم سرديّ خياليّ، ديوتالّيفي شاهد *sublime espacioso llano* بدلاً من سياج. ما شاهده ديوتالّيفي يتوقّف على اتّفاق بين المؤلّف والمترجم، وهما المسؤولان الوحيدان عن الكيفيّة التي "أثّثا" بها العالم الممكن لعمل خيالي إذا لم يُغيّر التبديل من المعنى العميق للقصّة. بينما قول إنّ لولّ قال شيئاً لم يقله فهو زيف تاريخي.

وأخيراً، فإنّ المجهود الكبير التعليمي للمترجم خان أيضاً المعنى العميق للخطاب كلّه الذي خصّصته للولّ، ولم يكن وفيّاً للالتزام الضمنيّ بالاحترام الشرعي لمقاصد المؤلّف، لأنّ الأمر يختلف بين قول إنّ لولّ بنى نظاماً من القياسات لقول أشياء صحيحة عن الله وبين أنّه يوظّف في عمله كل ما عنده من *Ars Magna* للقيام بتأكيدات صحيحة عن القطط.

يُمكن القول بكلّ بساطة أنّ ذلك المترجم كان يملك فكرة غريبة عن واجباته وكان يغالي في محاولة وضع القارئ الإنجليزي المعاصر في وضع مريح. إلاّ أنّ الخطأ نشأ من تأويل خاطئ للمعنى العميق للنصّ. وإلاّ لأدرك المترجم أن النصّ الأصلي كان يعمل ما في وسعه ليُدخل القارئ إلى عالم لولّ الذهني وهذه الضرورة المتأتية من حسن إرادة لا يُمكن وينبغي عدم حذفها.

8.7. عودة إلى التفاوض

قال شلايرماخر (Schleiermacher 1813, tr. it.: p. 153): "إمّا أن يترك المترجمُ المؤلّفَ لحاله أكثر ما يُمكن، ويجلب القارئ نحوه، وإمّا أن يترك القارئ لحاله أكثر ما يُمكن، ويجلب المؤلّفَ نحوه. والسبيلان على قدر من الاختلاف حتّى إنّه لو اتّبع أحدهما، فينبغي المضي فيه إلى آخره بأكثر ما يُمكن من الصرامة؛ أمّا إذا حاولنا اتّباع كليهما في الآن نفسه فلا يُمكن أن نحصل إلاّ على نتائج على غاية من الشكّ، مع المجازفة بفقدان كامل سواء للمؤلّف أو للقارئ". أقول من جديد إنّ معياراً بهذه الصرامة صالح فقط للنصوص البعيدة من حيث القدم أو المختلفة تماماً ثقافيّاً. من المؤكّد أنّنا لو اخترنا في ترجمة **الكتاب المقدّس** fumo (دخان) بدلاً من *vanità* [باطل]، يجب عندئذ ألاّ نترجم *Deus Sabaoth* بـ «Dio degli eserciti» [ربّ الجيوش]. ولكن ينبغي أن يكون المعيار أكثر ليونة بالنسبة إلى النصوص الحديثة. واختيار الاتّجاه نحو المنبع أو نحو المصبّ يبقى في هذه الحالات معياراً يقع التفاوض فيه جملة بجملة.

عندما نقرأ الترجمات الإيطالية للروايات البوليسيّة الأمريكيّة نجد دائماً المفتّش يقول لسائق سيّارة الأجرة أن يحمله إلى Città Alta [المدينة العليا] أو إلى Città Bassa [المدينة السفلى][10]. بطبيعة الحال، كان النصّ الأصلي يتحدّث عن *Uptown* و*Downtown*، ولكن المترجمين، بنوع من الاتّفاق الغادر، توافقوا بصفة ضمنيّة واستعملوا هذه العبارات الغريبة - ممّا يجعل القرّاء السذّج مقتنعين بأنّ جميع المدن الأمريكية هي مثل برغامو أو بودابست أو تبليسي،

---

(10) كنتُ قد ناقشتُ هذا المثال في كتابي *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (ستّ رحلات في غاب السرديّة)، ولكنّني أرى من اللازم العودة إليه في هذا المقام.

يقع جزء منها على الهضبة، أحياناً وراء النهر، والجزء الآخر في السهل.

ترجمة Downtown وUptown هي من دون شكّ عمليّة عسيرة. فلو تحقّقنا من المعنى في الـ Webster، في المدخل *Downtown* (في موضع حال، ونعت، وموصوف)، فإنّ هذا المعجم الرائع يقول إنّ اللّفظ يشير إلى حيّ الأعمال أو إلى الجهة الجنوبيّة. ولا يضيف، بتقصير منه، إنّه يكون أحياناً حيّ الفسق. كيف يجب أن يتصرّف المترجم، بما أنّ الأمر يختلف لو طلبنا من سائق التاكسي أن يحملنا إلى بنك أو إلى ماخور؟ الحال هو أنّ المترجم يجب ألاّ يعرف فقط اللغة، بل أيضاً تاريخ كلّ مدينة وطوبوغرافيّتها.

كان السكّان الأوائل يشيّدون المدينة على طول نهر أو على الساحل. كانت "المدينة السفلى" أوّل نواة. بطبيعة الحال، ومثلما تعلّمنا أفلام الوسترن، أوّل ما يُشيّد هما المصرف والصّالون. وعندما تتوسّع المدينة، إمّا ينتقل المصرف أو ينتقل الصالون. وإذا ما بقي حيّ الأعمال في مكانه، فإنّ Downtown تصبح مكاناً يشبه في اللّيل شِعباً تحت ضوء القمر؛ وإذا انتقلت الأعمال، صارت Downtown الليليّة مكان بهجة وفسق وخطر. وأخيراً، في نيويورك، Uptown وDowntown، هما متصوران نسبيّان: Central Park هي Downtown بالنسبة إلى القادم من Harlem وهي Uptown بالنسبة إلى القادم من Wall Street (حتّى وإن أشارت عموماً Downtown إلى منطقة Wall Street، إلاّ أنّه ممّا يعقّد المسألة أكثر فأنّ الأحياء الساخنة هي Midtown).

الحلّ الأمثل شكليّاً (أي "الحيّ التاريخي") لا يصلح، لأنّ اللّفظ يشير في أوروبا إلى ساحات متناعسة في ظلّ كاتدرائيّات عتيقة. وقد اقترح ستيفانو بَارتيزاغي (Stefano Bartezzaghi) في مقال على

صحيفة *La stampa* أن نترك بكلّ بساطة *Downtown* و*Uptown* (وأضيف، مثلما نترك في العادة rive gauche أو rive droite)، لأنّه عندما نجد مكتوباً *Colt* لا نترجم *Beretta*. ومع ذلك فمن المهمّ أن نعرف إن كان المفتّش يواجه شخصاً مرموقاً أو يأخذ بتلابيب مدمن على الخمر.

يجب على المترجم أن يعمل وتحت نظره رسم ودليل للمدينة الأمريكيّة المذكورة، وحسب المدينة، يجب أن يطلب المفتّش أن يحمله سائق التاكسي إلى وسط المدينة، أو إلى الميناء، أو إلى الأسواق القديمة، أو إلى البورصة. لا يُمكن ترك *Downtown* إلاّ إذا شحُب وجه سائق التاكسي وأجاب إنّه في تلك السّاعة من اللّيل لن يجازف بالذهاب هناك.

إلاّ أنّني أعترف أنّه إذا طلب المفتّش في رواية إسبانية تدور وقائعها في برشلونة أن يحمله سائق التاكسي إلى Barrio Chino، من الأفضل الحفاظ على العبارة الأصلية (حتّى وإن كان القارئ لا يعرف الفارق، وهو فارق شاسع، بين Barrio Gotico وBarrio Chino) والإيحاء بعطر برشلونة بدلاً من أن يترجم احملني إلى Chinatown. فالمغالاة في التأنيس قد تحدث الكثير من الغموض.

وينبغي عدم الظنّ أنّ هذه الإشكاليّات لا تُطرح إلاّ للمترجم الإيطالي. هذه حالة (رواها في "Pendulum Diary") وجد فيها بيلّ ويفر نفسه أمام مشكلة مماثلة في الترجمة من الإيطالية إلى الإنجليزية.

مسألة اليوم *Periferia* Outskirts. في الكثير من المدن الإيطالية *periferia* (ضاحية) هي *slums*. في المدن الأميركيّة، الآن، *slums* هي *downtown*، داخل المدينة. لذا عندما نقول إنّ أحداً يعيش *in*

periferia، ينبغي أن نحاذر وأن لا نترجم *in the suburbs*، محوّلين ضاحية (*slum*) إيطالية إلى شيء يشبه Larchmont. يقول كازوبون إنّه يعيش في مصنع مهجور في الضاحية (*in periferia*). أظنّ أنّني تفاديتُ الإشكاليّة مترجماً بـ Outlying.

في الواقع، يُمكن العيش في ضاحية مدينة صغيرة، والسّكن في بيت صغير جميل وسط حديقة. ولكن كازوبون كان يعيش في ميلانو وقد فعل ويفر حسناً بتفادي *suburbs*. لم يكن كازوبون ثريّاً بما فيه الكفاية.

وفي الختام، يقترح مونتناري (2000: p. 175) أن نترجم *source/target* بـ *testo fonte/testo foce* (النصّ المصدر أو المنبع / النصّ المصبّ). يبدو اقتراحاً مثل آخر، حيث *foce* [مصبّ] يبدو أفضل من اللّفظ الإنجليزي *Target*، الذي يميل أكثر إلى *Business-Like*، ويوحي بفكرة، تكاد تكون في الغالب مستحيلة، من الانتصار أو من الحصول على نتيجة بأعلى قدر من النقاط. ولكنّ لفظ *foce* يدخلنا في شبكة دلاليّة جديرة بالأهميّة، ويفتح على تأمّل في التمييز بين *Delta* [دلتا] و*estuario* [مصبّ خليجي]. ولعلّ بعض النصّوص المنابع تتوسّع في الترجمة في شكل قمع (وحيث يثري النصّ الهدف النصّ المنبعي بإقحامه في بحر من التناصّ الجديد) وبعض النّصوص الدلتيّة تتفرّع في العديد من الترجمات تحدّ كلّ منها من مداه، ولكن في مجمعها تخلق تراباً جديداً، وحديقة ذات دروب متفرّعة.

الفصل الثامن

الإظهار

بعد الترجمة الفرنسيّة لـ **بندول فوكو** سألتني صحافيّة في حوار (وهذا لطف منها) كيف استطعتُ أن أصف الفضاءات على هذا النحو وصفاً جيّداً. ثمّنتُ الإطراء وفي الآن نفسه بقيتُ مستغرباً، لأنّني لم أفكّر أبداً في هذه النقطة من قبل. ثمّ أجبتُ إنّ ذلك قد يكون حصل لأنّني قبل الشّروع في الكتابة، وللتمكّن من "العالم" الذي ستدور فيه قصّتي، أنجزُ العديد من الرّسوم، والخرائط، بحيث تتحرّك شخصيّاتي دائماً في فضاء هو دائماً تحت نظري. إلاّ أنّني كنتُ أدرك أنّ الجواب لم يكن كافياً. يُمكن أن نشاهد أو أن نتصوّر فضاء ما تصوّراً جيّداً، ولكنّ هذا لا يعني أنّنا نعرف كيف نعبّر عن تلك الصورة بواسطة الكلمات.

وكان بعد هذه الإثارة أن بدأتُ أفكّر في الوصف الدقيق[1].

1.8 الوصف الدقيق

الوصف الدقيق (ipotiposi) هو الصورة البلاغية التي يُمكن فيها

(1) والفضل يعود أيضاً إلى مقترحات مالي (Magli) (2000) وبارّيه (Parret) (2000).

الكلمات أن تبرز بوضوح ظواهر مرئيّة. لسوء الحظّ أنّ جميع تعريفات الوصف الدقيق دائريّة، أي إنّها تعرّف باعتبارها وصفاً دقيقاً تلك الصورة التي بواسطتها نمثّل أو نوحي بالتجارب المرئيّة من خلال طُرق لغويّة (وهذا في كلّ التقاليد البلاغية). في السنوات الأخيرة، حدث لي أن حلّلتُ نصوصاً مختلفة للتعرّف على التقنيات المختلفة التي يحقّق بها الكاتبُ أوصافه الدقيقة، وأرجعُ في هذا الخصوص إلى أحد أعمالي الأخرى[2]. يكفي التذكير أنّه بالإمكان خلق أوصاف دقيقة من خلال الدلالة الصريحة (مثلما يقع عندما نؤكّد أنّ بين مكان وآخر يوجد 20 كيلومتراً)، أو من خلال الوصف المدقّق (عندما نقول بخصوص ساحة إنّه توجد إلى اليمين كنيسة، وإلى اليسار مبنى قديم - ولكن هذه التقنية يُمكن أن تبلغ مراحل في غاية الدقّة والتنميق مثلما في بعض نصوص روب غريّيه (Robbe - Grillet)، أو من خلال التّعداد (ولنتذكّر قائمة الجيوش أمام أسوار طروادة التي يقدّمها هوميروس في الإلياذة أو القائمة النّهمة حقّاً للأشياء الموجودة في مطبخ ليوبولد بلوم (Leopold Bloom) في الفصل قبل الأخير من *Ulysses*)، أو من خلال تراكم الأحداث أو الشخصيّات، الذي يخلق رؤية الفضاء الذي تقع فيه هذه الأشياء (ونجد أمثلة رائعة من هذا في رابليه (Rabelais)).

في هذا المقام، يكفي أن نلاحظ أنّ هذه التقنيات لا تمثّل صعوبات خصوصيّة بالنسبة إلى المترجم. الإشكال يُطرح على العكس عندما يُرجع وصفٌ لغويّ القارئ، لخلق صورة مرئيّة، إلى تجربة سابقة عاشها. أحياناً يكون الإرجاع صريحاً، كما يحصل حينما نقرأ مثلاً في رواية: **كانت لها نقاوة ملامح عذراء قبل رافايلّو**

(2) "Les semaphores sous la pluie" في إيكو (2002).

لبورناس-جونس. بصراحة يبدو لي هذا كسلاً وصفيّاً. أحياناً أخرى يُدعى القارئ مباشرة للقيام بالتجربة التي يُرجع إليها. انظر مثلاً إحدى صفحات *Flatland* لآبّوت (Abbott)، حيث يدعو المؤلّف القارئ لتصوّر ماذا يعني أن نعيش، وأن نشاهد رفاقنا في المغامرة، على سطح ثنائيّ الأبعاد، أقليديّاً تماماً، حيث يكون البعد الثالث مجهولاً:

ضع قطعة نقود صغيرة الحجم وسط إحدى طاولاتك الصغيرة في الفضاء، وانحن لتراها من أعلى. ستبدو لك مثل دائرة.

ولكن تراجع الآن نحو حافة الطاولة، خفّض تدريجيّاً النظر (مقترباً دائماً أكثر من ظروف سكّان فاتلانديا)، سترى أنّ قطعة النقود الصغيرة ستصبح أكثر فأكثر بيضويّة الشكل؛ إلى أن تكفّ قطعة النقود في النهاية، عندما يصبح نظرك تماماً في مستوى سطح الطاولة (أي، كما لو كنتَ ساكناً أصليّاً في فاتلانديا)، عن الظهور بشكل بيضويّ، وتتحوّل بقدر إمكان رؤيتها، إلى خط مستقيم[(3)].

أحياناً يكون الإيحاء من الدقّة بحيث يُمكن أن يغفل المترجم عن المعنى الحقيقي للإيحاء. سبق أن ذكرتُ في الخصوص (انظر: Eco 2000) بيتيْن لـ بليز سندرارز (Blaise Candrars) من كتاب *Prose du transsibérien* (وهو نصّ يستعمل، في حديثه عن رحلة طويلة جدّاً، تلك التقنيات التي عرّفتها، من التعداد إلى الوصف المدقّق). عند حدّ ما يذكر سندرارز أنّ

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie...

وهذه ترجمة رينو كورتيانا:

(3) ترجمة مازولينو داميكو (Flatlandia. Milano: Adelphi 1966).

Tutte le donne che ho incontrato si erigono agli orizzonti
Come i pietosi gesti e gli sguardi tristi dei semafori sotto la pioggia.

هو حلّ يكاد يكون إجباريّاً، تبعه حسب ما أذكر، مترجمون آخرون. إلاّ أنّ *sémaphores* الفرنسيّة ليست المعروفة عندنا بـsemafori (الإشارات الضوئية) الموجودة في المدن (التي في الفرنسيّة تقابل *feux rouges*) بل هي الإشارات على طول السكّة الحديد، ومن جرّب القطارات وهي تسير بطيئة في الليالي الغارقة في الضّباب، يُمكن أن تعود إلى ذهنه تلك الأشكال الشبيهة بأشباح تغيب تدريجيّاً في الرّذاذ، كما لو أنّها تنحلّ، بينما ينظر من النافذة إلى الحقول الغارقة في العتمة، متّبعاً إيقاع القطار اللاّهث (إيقاع كَرْيوكا الذي يتحدّث عنه مونتالي (Montale) في "Addio, fischi nel buio").

الإشكال الأوّل هو إلى أيّ حدّ يُمكن قارئاً (حتّى وإن كان قارئاً فرنسيّاً) وُلد في عصر القطارات السريعة ذات النوافذ المغلقة غلقاً محكماً أن يتذوّق هذه الأبيات. أذكر أنّني، في وقت غير بعيد، لكي أعرّف بعض الطلبة كيف يُمكن أن تكون مدينة نائية في الصحراء كنتُ قد زرتها منذ عهدٍ قريب، شبّهتها بهيروشيما في شهر آب/ أغسطس 1945. ولكن كيف كانت تظهر هيروشيما بعد إطلاق القنبلة الذريّة الأولى، كنتُ أنا أذكره جيّداً، لأنّني شاهدتُ الصّور على جميع الصّحف، وبقيت بالنسبة إليّ إحدى الصوّر الأكثر تأثيراً في النفس في فترة مراهقتي. ولكنّني أدركتُ على الفور أنّ الإرجاع بالنسبة إلى من هم في العشرين ليس في مثل هذا الوضوح. كيف يكون ردّ الفعل أمام وصف دقيق يُذكي ذكرى شيء لم تسبق رؤيته من قبل؟

في كتابي المذكور آنفاً أقول إنّ ردّ فعلنا يكمن في التظاهر بأنّنا

شاهدنا ذلك الشيء، على أساس العناصر التي يوفّرها لنا الوصف الدقيق. إن بيتين لـ سندرارز في سياق يُذكر فيه القطار وهو يمضي أيّاماً وأيّاماً عبر سهول شاسعة، والأضواء (المذكورة) ترجعنا بصفة ما إلى خيالات تبرز بطريقة ما من الظلمة، والإشارة إلى الآفاق تجعلنا نتصوّرها غائبة في بُعد لا يقدر القطار في تحرّكه أن يكبّره، لحظة بعد لحظة... ومن جهة أخرى، حتّى من لا يعرف إلاّ القطارات السريعة الحالية، يكون قد شاهد من النافذة الأضواء وهي تغيب في ظلام اللّيل. وهكذا فإنّ التجربة التي ينبغي تذكّرها تحاول البروز: يُمكن أن **يخلق** الوصف الدقيق الذكرى التي تلزم لكي يتحقّق.

ولكن الإشكال الثاني هو كيف يُمكن أن يتفاعل القارئ الإيطالي مع إيحاءات سندرارز، بما أنّ عبارة *semafori* توحي حتميّاً بالإشارات الضوئية عند المفترقات في المدن. أضواؤنا مشعّة (بل وبهيجة، بألوانها الثلاثة)، بينما *gestes piteux* المذكورة في سندرارز توحي بأشكال قاتمة في اللّيل تلوّح حزينة بأعضائها الميكانيكيّة، وتتحرّك مثل بحّار بعيد وحائر يلوّح في العتمة برايات إشاريّة (وبطبيعة الحال يتغيّر مفهوم الأفق اللاّمحدود نفسه، إن نحن رأينا شارع مدينة بدلاً من المنظر اللامتناهي). أذكر أنّني عندما قرأتُ سندرارز وأنا شابّ، ولمدّة طويلة، رأيتُ في هذين البيتيْن لمعاناً - وإن كان حزيناً ومغشّى بالضباب - للأحمر والأخضر، وليس حركة يائسة لدُمى حزينة. لا أظنّ أنّه يوجد حلّ لهذه المسألة مثلما لا يوجد بالنسبة إلى *toit tranquille* [السّقف الهادئ] لفاليري (Valéry).

2.8. حجرة العمّة

لا يُمكن، في ترجمة نيرفال (Nerval) أن ننسى أنّه (باعتباره رجل مسرح) يصف الكثير من المشاهد كما لو كان يخرجها

مسرحياً، وبخاصّة في ما يتعلّق بالأضواء. تظهر الممثّلة التي يحبّها الرّاوي في الفصل الأوّل مضاءة بصفّ الأنوار في مقدّمة المسرح، ثمّ بأنوار المشكاة، ولكن تقنيات الإضاءة المسرحيّة مستعملة أيضاً في الحفل الرّاقص الأوّل على العشب، حيث تنفذ أشعّة الشمس الأخيرة من خلال أوراق الأشجار التي تقوم مقام الكواليس؛ وبينما أدريان تغنّي تبقى كما لو كانت منعزلة في ضوء القمر (ومن ناحية أخرى فهي تخرج ممّا نسميّه اليوم " عين ثور"، بتحيّة لطيفة تودّع بها الممثلة جمهورها). في الفصل الرّابع، أثناء " الرحلة إلى سيتيرا" (التي هي إضافة إلى ذلك تمثيل لغويّ لتمثيل بصريّ، لأنّها مستوحاة من لوحة لواتّو (Watteau))، يُضاء المشهد من جديد من أعلى بأشعّة المساء القرمزيّة. في الفصل السّابع، عندما يدخل الراوي إلى الحفل الرّاقص في لوازي، نُشاهد إخراجاً رائعاً تُترك فيه شيئاً فشيئاً في الظلّ جذوع الزيزفون، المطلية في قممها بلون يميل إلى الزرقة، إلى أن يعمّ ضوء الصباح الشاحب المشهد شيئاً فشيئاً، في هذا الصراع بين الأضواء الاصطناعيّة والنّهار المطلّ.

هذه كلّها حالات يستطيع فيها المترجم النبيه، إذا اتّبع "إشارات الإخراج" ـ إن صحّ القول ـ المتوافرة في النصّ، أن يخلق المؤثّر نفسه. ولكن توجد حالات أخرى استعمل فيها نيرفال، ليجعل الشيء مرئيّاً، ألفاظاً كانت معتادة لدى قرّاء زمنه، ولكنّها يُمكن أن تصبح غامضة بالنسبة إلى القارئ المعاصر، وحتّى بالنسبة إلى القارئ الفرنسي في وقتنا الحاضر. فالأمر شبيه بنصّ معاصر يقول "شغّل الحاسوب في القاعة المظلمة، ولبث كأنّه منوَّم"، قرأه قارئ لم يلبث أن قدم من الماضي، ولم يرَ أبداً حاسوباً. لن يحضر عند هذا القارئ الشعور المباشر بشاشة مضيئة تتحرّك في الظلام، ولن يقدر على فهم لماذا يحدث تأثيرٌ منوِّم.

أريد الآن أن أحلّل بدقّة الفصل الذي تزور فيه سيلفي بصحبة الراوي العمّة المسنّة في أوتيس، لأنّه يبدو مثالاً صالحاً جديراً بمَخبَر. هو رجوع سحريّ للقرن السّابق: تسمح العمّة للفتاة بالذهاب للتفتيش في حجرة نومها، وسط أشياء قديمة استعملتها في شبابها، عندما تزوّجت العمّ (الذي لم يعد موجوداً)، فكان كما لو وجدنا أنفسنا في " كيتش" لطيف من أواخر القرن الثامن عشر. ولكن لفهم ماذا اكتشفت سيلفي ومرافقها يجب فهم الألفاظ القديمة، المرتبطة بزيّ ذلك العصر الذي كان معاصرو نيرفال لا يزالون يعرفونه من دون شكّ. وقد كتبتُ هذه الألفاظ بالخطّ الغليظ.

Je la suivis, montant rapidement l'escalier de bois qui conduisait à la chambre. -Ô jeunesse, ô vieillesse saintes! - qui donc eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles? Le portrait d'un jeune homme du bon vieux temps souriait avec ses yeux noirs et sa bouche rose, dans un ovale au cadre doré, suspendu à la tête du lit rustique. Il portait l'uniforme des gardes-chasse de la maison de Condé; son attitude à demi martiale, sa figure rose et bienveillante, son front pur sous ses cheveux poudrés, relevaient ce pastel, médiocre peut-être, des grâces de la jeunesse et de la simplicité. Quelque artiste modeste invité aux chasses princières s'était appliqué à le *pourtraire* de son mieux, ainsi que sa jeune épouse, qu'on voyait dans un autre médaillon, attrayante, maligne, élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans' agaçant de sa mine retroussée un oiseau posé sur son doigt. C'était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l'âtre. Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant, qu'elles révèlent au dénouement, lorsque apparaît le temple de l'Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques. «O bonne tante, m'écriai-je, que vous étiez jolie! - Et moi donc?» dit Sylvie, qui était parvenue à ouvrir le fameux tiroir. Elle y avait trouvé une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis. «Je veux essayer si cela m'ira, dit-elle. Ah! Je vais avoir l'air d'une vieille fée.»

«La fée des légendes éternellement jeune!...» dis-je en moi-même. - Et déjà Sylvie avait dégrafé sa robe d'indienne et la laissait tomber à ses pieds. La robe étoffée de la vieille tante s'ajusta parfaitement sur la taille mince de Sylvie, qi me dit de l'agrafer. **«Oh! les manches plates, que c'est ridicule!» dit-elle. Et cependant les sabots garnis de dentelles découvraient admirablement ses bras nus,** la gorge s'encadrait dans le pur corsage aux tulles jaunis, aux rubans passés, qui n'avaient serré que bien peu les charmes évanouis de la tante. «Mais finissez-en! Vous ne savez donc agrafer une robe?» me disait Sylvie. Elle avait l'air de l'accordée de village de Greuze. «Il faudrait de la poudre, dis-je. -Nous allons en trouver.» Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant! deux éventails de nacre un peu cassés, des boîtes de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient **deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande!** «Oh! Je veux les mettre, dit Sylvie, si je trouve les bas brodés!»

Un instant après, nous déroulions **des bas de soie rose tendre à coins verts;** mais la voix de la tante, accompagnée du frémissement de la poêle, nous rappela soudain à la réalité. «Descendez vite!» dit Sylvie, et quoi que je pusse dire, elle ne me permit pas de l'aider à se chausser.

وهذه هي الطريقة التي ترجمتُ بها هذه الصفحة (وأستعمل من جديد الخطّ الغليظ للنقاط الجديرة بالنقاش):

La seguii, salendo rapido la scala di legno che portava alla camera. - O beata giovinezza, o vecchiezza benedetta! - chi avrebbe dunque pensato a offuscare la purezza di un primo amore in quel santuario di ricordi fedeli? Il ritratto di un giovane del buon tempo antico sorrideva con gli occhi neri e la bocca rosea, in una cornice ovale dorata, appesa al capezzale del letto di campagna. Portava l'uniforme di guardiacaccia della casa dei Condé: il suo atteggiamento piuttosto marziale, il volto roseo e affabile, la fronte pura sotto i capelli incipriati, ravvivavano quel pastello, forse mediocre, con tutte le grazie della giovinezza e della semplicità. Qualche modesto artista invitato alle cacce principesche

s'era ingegnato a ritrattarlo come meglio poteva, insieme alla sua giovane sposa, che appariva in un altro medaglione, maliziosa e in\cantevole, **slanciata nel suo corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri,** col visetto proteso come a provocare un uccellino che teneva sul dito. Ed era bene la stessa buona vecchia che stava cucinando laggiù, curva sul focolare. Il che mi faceva pensare alle fate dei Funamboli quando nascondono, sotto la loro maschera grinzosa, un volto seducente, che mostrano solo all'ultimo atto, all'apparire del tempio dell'Amore con il sole che ruota irradiando i suoi magici fuochi. «O cara zia, esclamai, come eravate carina! - E io allora?» disse Sylvie, che era riuscita ad aprire l'agognato cassetto. **Vi aveva trovato una gran veste in taffetà fiammato, che cangiava colore a ogni fruscio delle sue pieghe.** "Voglio vedere se mi va bene, disse. Ah, avrò certo l'aspetto di una vecchia fata!"

"La fata eternamente giovane delle leggende!...» mi dissi. -**E già Sylvie aveva slacciato il suo abito di cotonina sfilandolo sino ai piedi.** La veste sontuosa della vecchia zia si adattò perfettamente alla figura sottile di Sylvie, che mi chiese di allacciargliela. «**Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!» E tuttavia la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude,** il seno risaltava nel casto corsetto dai tulle ingialliti, dai nastri sbiaditi, che aveva fasciato ben poche volte le grazie ormai svanite della zia. «Ma andiamo! Non sapete allacciare una veste?» mi diceva Sylvie. Sembrava la fidanzata di paese di Greuze. «Ci vorrebbe della cipria, dissi. - La troveremo.» Curiosò di nuovo nei cassetti. Che meraviglie! Come tutto sapeva di buono, come brillava e gatteggiava di colori vivaci quella cianfrusaglia! Due ventagli di madreperla un poco rovinati, delle scatole di porcellana dai motivi cinesi, una collana d'ambra e mille fronzol, tra cui brillavano **due scarpini di lana bianca con fibbie incrostate di diamantini d'Irlanda.** «Voglio proprio metterli, disse Sylvie, se appena trovo le calze ricamate!»

Un istante dopo srotolammo delle calze di un color rosa tenero, trapunte di verde alla caviglia, ma la voce della zia, accompagnata dallo sfrigolio della padella, ci ricondusse subito alla realtà. «Scendete subito!» disse Sylvie, e per quanto insistessi, non mi permise di aiutarla a calzarsi.

أمام نصّ من هذا النّوع ينبغي على المترجم أن يتصرّف كما لو كان مخرجاً يريد إخراج القصّة في فيلم. ولكنّه لا يستطيع أن يستعمل صوراً ولا تحديدات دقيقة، ويجب أن يحترم نسق القصّة، لأنّ التباطؤ الوصفي قد يصبح مميتاً.

ماذا يعني القول، أمام صورة، أنّ العمّة الشابّة تظهر *élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans*؟ اختار المترجمون الإيطاليّون بين *corpetto aperto sul davanti a nastri incrociati*، و*corpetto dai nastri a zig-zag*، و*corpetto aperto coi nastri incrociati sul davanti*، و*camicetta aperta a scala di nastri*، و*corpetto aperto a scala di nastri*، و*corsetto aperto sotto la scala dei nastri*، و*corsetto aperto a nastri scalati*، و*corpetto aperto in volantini di nastri*، و*corsetto aperto a scala di nastri*، و*corpetto aperto ed allacciato dai nastri incrociati sul davanti*؛ وترجم هاليفي (Halévy) بقول *attractive and lissom in her open corsage crossed with ribbons*، بينما ترجم ألدينغتونغ (Aldington) *slender in her open corset with its crossed ribbons*، وترجم سيبورث (Sieburth) من ناحيته *slender in her open bodice laced with ribbons*. ولكن المعنيّ حرفيّاً ليس camicetta (قميص) ولا corpetto، ولربّما حتّى الإنجليزي *Bodice* غير مرضٍ تماماً. وعلى كلّ حال ليس من الواضح كيف يُفتح هذا الثوب ولا أحد يعرف ما هو هذا السلّم من الأربطة ولا كيف تتقاطع هذه الأربطة.

الحال هو أنّ *corsage à échelle de rubans* هو صدار متّسع الفتحة في الأمام، تصل على الأقلّ إلى أوّل بروز للنهديْن، ثمّ يضيق في خصر نحيل بفضل مجموعة من العُقد في حجم تنازليّ. ونرى هذا مثلاً في لوحة مدام دي بومبادور لـ بوشيه (Boucher). هذا

الصدار هو من دون شكّ مغرٍ وأنيق، يكشف الصّدر بسخاء ويضيق ليُصوّر خصراً جذّاباً - وهذا هو المفيد. لذا فضّلت أن أتحدّث عن *corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri* (وكونه يتدرّج، فذلك ما يوحي به كون فتحة الصدار تضيق تدريجيّاً نحو الخصر).

وإحدى النقاط التي أحرجت المترجمين هي *grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis* التي وجدها الشّابان في درْج من الأدراج. تحدّث سيبورث عن *A Flowing Gown of Shot Silk Whose Every Fold Rustled at Her Touch*. قبل كلّ شيء ماذا يعني لفظ *flambé*؟ ينبغي من دون شكّ عدم ترجمته، مثلما فعل بعض المترجمين الإيطاليين، على كونه *squillante*، أو *luccicante*، أو *color bruciato*، بل حتّى *sciupato* (مثلما فعل مترجم أعجبه استعمال متداول للفظ *flambé*، للإشارة إلى من أفلس). لدينا في الفرنسيّة أثر هو *flammé*، الذي تترجمه القواميس كلّها بلفظ *fiammato*، وهي عبارة تقنية تشير إلى نسيج ذي خطوط زاهية، ببكرات مختلفة الألوان، بحيث يذوب لون في الآخر محدثاً مفعول لهب. إذا كان الأمر على هذا الحال فقد أصاب البعض عندما عرّفوا النسيج بتفتا متغيّرة الألوان، وهذا يبدو لي الحلّ الذي اختاره سيبورث، بما أنّ *shot* يعني أيضاً (عندما نتكلّم عن النسيج) "Woven With threads of Different Colors so as to Appear Iridiscent" (Webster). لسوء الحظ أنّ مديرة متحف الأزياء بباريس، التي في بداية الأمر كانت ستختار بصفة غريزيّة *cangiante* [متغيّر اللّون]، قامت ببحث وأعلمتني في النهاية أنّ *flambé* يعني "orné de fleurs dont les teintes se fondent" (مزدان بزهور ممزوجة الألوان)، محدّدة أنّ العبارة تصلح للإشارة إلى الدمقس.

والنسيج الدمقسي يذكّرنا بأسفل فستان مدام دي بومبادور (Madame de Pompadour) لبوشيه مع *corset en echelle de rubans*. ولكن إن كانت سيّدة عظيمة القدر في بلاط تحمل فستانا دمقسيّاً، فإن عمّة سيلفي تكتفي بنسيج من تفتا، ولو *flambé*. كلّ ترجمة تشير إلى نسيج ذي إشعاعات دمقسيّة ستقول أكثر ممّا ينبغي. ما العمل؟ زد على هذا أنّ التفتا المذكورة لا تقتصر على *To Rustle*، كما ترجم سيبورث، بل (كما يقول نيرفال) *criait* (يصرخ). في محاولة ترجمة هذه "الصرخة" يقول المترجمون الإيطاليّون الآخرون (في تصعيد للدسيبل) *si sentiva leggermente frusciare*، أو *frusciava con le sue pieghe*، أو *frusciava da ogni piega*، أو *era tutto frusciante nelle sue pieghe*، أو *faceva con le pieghe un gran fruscio*، أو *strideva dalle pieghe gaulcite*، أو *strideva frusciante dalle sue pieghe*، أو *faceva un gran chiasso con il fruscio delle sue pieghe*، أو *rumoreggiava allegramente nello scuotersi delle sue pieghe*. هذا القماش في بعض الترجمات يهمس وفي أخرى يحدث ضجّة كبيرة. ومن ناحية أخرى، هذه "الصّرخة" ليست سمعيّة فحسب، بل أيضاً بصريّة.

لا يُمكن أن نعرض على القارئ مدخلاً موسوعيّاً حول صناعة النسيج. الحديثُ هنا هو عن المفعول المثير للإعجاب الذي يُحدثه في الشابّيْن تلاعب الألوان المختلفة الذي يصدر عن القماش، ونضارةُ طيّاته. وقرّرتُ أن يكون ذلك القماش من التفتا *flammé* عوض أن يكون *flambé*، واستعملت لفظاً إيطاليّاً موافقاً، يبدو من جهة لفظاً مهجوراً (أو على الأقلّ غامضاً)، ومن جهة أخرى استعاريّاً، ويحوّل "الصرخة" على إيحاءات اللَّهب البصريّة والسّمعيّة. وحافظت أخيراً على المؤثر العامّ المتغيّر. ولعلّ القماش

كان غير هذا، ولكنّني أثق في أنّ القارئ "سيراه" و"سيلمسه" مثل سيلفي ورفيقها، وأنّ سحر ذلك الثوب سيكون واضحاً، مقارنة بالثوب الذي ستخلعه سيلفي بحركة واحدة، مرتخياً وقليل الأبّهة.

وبالفعل، يتحدّث نيرفال عن *robe d'indienne*. ويسمح المعجم بترجمة على أنّها هنديّة تلك الأقمشة من القطن الملوّن. ويتحدّث العديد من المترجمين الإيطاليّين عن *vestito*، أو *veste*، أو *abito d'indiana* (ثوب، بذلة هنديّة)، ولكنّني أخشى بهذه الصفة أن تبدو سيلفي للقارئ الفقير معجمياً على أنها شابّة من الهنود الحمر. وقد ترجم البعض بـ *vestitino di tela stampata* (ثوب من الكتّان المطبّع) أو *la sua veste di tela indiana* [فستانها من الكتّان الهندي]. والجملة التفسيريّة صحيحة، ولكن على حساب النّسق. سيلفي تخلع فستانها بحركة واحدة، ويجب اعتبار سرعة حركتها اللّطيفة وبراءتها مثيرتين. ترجم سيبورث، حسب رأيي بصواب، *Sylvie had already underdone her calico dressing and let it slip to her feet*. أمّا أنا فقد اخترت لفظ *cotonina*، الذي يشير فعلاً إلى كتّان مطبّع زهيد الثمن.

سيلفي، بعد أن لبست فستان عمّتها، تذمّرت من *manches plates*، واختار المترجمون الإيطاليّون في الجملة *maniche lisce* أو *maniche piatte*، إلاّ أنّه عند ذلك لا نفهم لماذا يُلاحظ الراوي على العكس كيف أنّ تلك *sabots garnis* كانت تبرز بروعة ساعديْها العاريتيْن، وبالأحرى، مثلما ترجم سيبورث، *The Lace-Trimmed Puffs Showed Off Her Bare Arms*. باختصار، هذان الكمّان، هل كانا من دون لون أم ملوّنيْن، طويليْن أم قصيريْن؟ أمام الإحراج الذي أحدثه النصّ، عدل سيبورث عن الحديث عن كمّيْن مسطّحيْن وجعل سيلفي تقول فقط: *These Sleeves are Ridiculous*.

الحال هو أنّ *manches plates* (وتسمّى أيضاً *manches à sabots*

أو *sabots*) كانت سابقاً أكماماً قصيرة متّسعة الفتحة، تغطّيها شرائط من الدنتيلاّ، وكانت مستعملة في القرن الثامن عشر (وبعض تواريخ اللّباس تتحدّث عن أسلوب واتّو (Watteau))، ولكنّها من دون الأكتاف المنتفخة التي كانت تريدها موضة القرن التاسع عشر. لذا كانت سيلفي تجد أنّ الكمّيْن يسقطان على الكتفيْن، لأنّهما من دون الانتفاخ الذي يُسمّى عندنا " sboffo" أو " sbuffo". ولكي يفهم القارئ كيف كان الكمّان، وممّ كانت تتذمّر سيلفي، أحرّف النصّ وأجعل الفتاة تقول: *Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!*. وبعد ذلك على الفور، عوض محاولة ترجمة *sabots garnis de dentelles*، أقول إنّ *la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude*. يجب أن "يرى" القارئ في الوقت نفسه الكمّيْن على طريقة واتّو وفي الآن نفسه أن يفهم أنّ سيلفي تجد تلك الطريقة في اللّباس بعيدة من الأزياء - ولعلّه سيبتسم أمام متصوّرها للحداثة. وهي طريقة أخرى لجعلنا نحسّ بالبعد في الزمن.

لا داعي لمواصلة الحديث عن الطريقة التي ترجمتُ بها ألفاظاً أخرى كان نيرفال يريد بها أن يرينا أشياء أخرى وجداها في الدَّرج. في جميع هذه الحالات تفاديتُ دائماً الترجمة الحرفية، ومن دون الإخلال بالنسق في وصف تلك الأشياء، جعلتُ القارئ يفهم من خلال نعت كيف كانت تظهر. أختم بذينك الجوربين اللذين تلبسهما أخيراً سيلفي، والتي يُشار إليها بـ *des bas de soie rose tendre à coins verts*. وقد فهم تقريباً جميع المترجمين على أنّها جوارب ورديّة اللّون أصابعها كعقبها خضراء اللّون، بل وشاهدتُ طبعة مصوّرة للقصّة حيث مثّلهما الرّسام (في القرن الحالي) بهذه الطريقة.

ولكنّ سيلفي قالت إنّها تبحث (وإنّها وجدت) *des bas brodés*،

وإذاً، جوربين مطرزين، ومن الحرير، وليس جوربين من الصّوف *a patchwork*. وجدتُ في طبعة Pléiade لأعمال نيرفال ملحوظة (ضروريّة من دون شكّ حتّى للقارئ الفرنسي المعاصر) تقول إنّ *coins* هي "ornements en pointe à la partie inférieure des bas " وأظنّ أنّ هذا يشير إلى بعض الزخارف الجانبيّة، من العرقوب إلى منتصف ربلة السّاق، في الغالب مطرّزة في شكل شوكة، تُسمّى بالإيطالية *freccia* أو *baghetta*. وقد قيل لي، دائماً في متحف الأزياء، إنّ "les coins sont des ornements - souvent des fils tirés comme les jours des draps - à la cheville, parfois agrémentés de fils de couleurs différentes". يبدو لي أنّ سيبورث فهم شيئاً من هذا القبيل، بما أنّه يتحدّث عن *Pale Pink Stocking With Qreen Figure Work About The Ankles*. ولتفادي التبرّج بكلّ ما عرفته عن *coins verts*، ومنافسة مجلّة خاصّة بالمطرّزات، بدا لي من السّانح أن أتحدّث بكلّ بساطة عن *calze di un color rosa tenero, trapunte di verde alla caviglia* (جوربان في لونورديّ فاتح، مطرّزين بالأخضر عند العرقوب). أظنّ أنّ هذا يكفي لكي تتّضح لعين القارئ طبيعة هذه الفظاعة المؤثرة.

3.8. الاستراء (وصف مرئي)

وعن الكيفيّة التي يصف بها نصّ لغويّ شيئاً ما ليجعله مرئيّاً، لا يُمكن أن نتجاهل مسألة الـ"ekfrasi" (الاستراء)، باعتبارها وصفاً لعمل مرئيّ، سواء كان لوحة أو نحتاً. لقد اعتدنا في الغالب أن نناقش مقبوليّة النّوع المقابل من الترجمة البيْنسيميائيّة، أي أن نترجم نصّاً مكتوباً إلى نصّ مرئيّ (من كتاب إلى فيلم، من كتاب إلى رسوم متحرّكة، إلى غير ذلك). مع الاستراء نترجم على العكس نصّاً مرئيّاً إلى نصّ مكتوب. كان هذا التمرين يحظى بهيبة كبيرة في العصور

القديمة، ووصلتنا في عديد من المرآت أخبار عن أعمال فنيّة اندثرت بفضل الوصف الذي خُصّص لها. وتوجد أمثلة ممتازة من وصف المرئيّ في *Imagines* لفيلوستراتو (Filostrato) و*Descriptiones* لكاليستراتو[4] (Callistrato). في وقتنا الحاضر، لا يُستعمل الاستراء كتمرين بلاغي بل كأداة تحاول، إن جاز القول، أن تَلفت الانتباه لا إلى ذاتها باعتبارها جهازاً لغويّاً، بل إلى الصورة التي تستدعيها. وفي هذا المعنى لدينا أمثلة ممتازة من الاستراء في العديد من التحاليل الدقيقة للوحات الرسّامين من طرف نقّاد الفنّ، ولدينا منها مثال ملحوظ في وصف *Meninas* لـ فيلازكيز (Velázquez) التي يستهلّ بها فوكو (Foucault) كتابه *Les mots et les choses*.

وبالفعل، عندما نقرأ أعمال العديد من الشعراء أو القصّاصين، يمكننا أن نلاحظ أنّ نصوصهم تنشأ باعتبارها وصفاً للوحة ما. إلاّ أنّه عندما يحدث ذلك، يخفي المؤلّف المصدر أو لا يهتمّ بجعله واضحاً - بينما الاستراء باعتباره تمريناً بلاغيّاً يتطلّب على العكس أن يُتعرَّف عليه. لذا أميّز بين الاستراء الكلاسيكي (الظاهر) والاستراء الخفيّ.

إذا كان الاستراء الظاهر يريد أن يُفهم باعتباره ترجمة لغويّة لعمل بصري معروف من قبل (أو يُراد أن يصبح معروفاً)، فإنّ الاستراء الخفيّ يتمثّل كجهاز لغويّ يريد إحياء رؤيا في ذهن القارئ بأكثر ما يمكن من الدقّة. تكفي الإشارة إلى بعض الأوصاف البروستيّة للوحات إلستير (Elstir)، لنرى كيف أنّ المؤلّف، مع تظاهره بوصف عمل رسّام خياليّ، يستوحي في الواقع وصفه من

(4) انظر: Elder Philostratus, *Imagines*, The Loeb Classical Library (London: Heinemann; Cambridge: Harvard U.P., 1969).

عمل (أو من أعمال) رسّامين معاصرين له.

في أعمالي الروائيّة تسلّيت بالعديد من الاستراءات الخفيّة: منها وصف البوّابتيْن (بوّابة مويسّاك (Moissac) وبوّابة فيزيلاي (Vezelay) وعديد الصفحات من المخطوطات المنمنمة في **اسم الوردة**، ومنها أيضاً وصف مدخل Conservatoire des Arts et Métiers بباريس في **بندول فوكو** (إلى حدّ أنّ الزّهو يتملّكني عندما أفكّر - الآن وقد وقعت لسوء الحظّ إعادة تهيئة المكان وتعصيره ـ أنّه يُمكن في المستقبل استعمال نصّي لمعرفة كم كان ذلك المكان في السابق موحشاً وجذّاباً في الوقت نفسه).

أريد أن أتعرّض إلى مثاليْن من الاستراء الخفيّ في **جزيرة اليوم السابق**، الأوّل مستوحى من جورج دو لاتور (Georges de la Tour) والآخر من فيرمير (Vermeer). كنتُ، أثناء الكتابة، أستوحي وصفي من اللّوحة وأحاول بكلّ ما في وسعي أن أصفها بالطريقة الأكثر حيويّة، ولكنّني في الواقع لا أقدّم التمرين على أنّه استراء، بل كنتُ أجعل القارئ يظنّ أنّني أصف مشهداً واقعيّاً. وكان هذا يسمح لي ببعض الجوازات الطفيفة، بحيث كنتُ أضيف أو أغيّر بعض التفاصيل. ومع ذلك كنتُ أعوّل أيضاً على ردّ فعل القارئ المثقّف، القادر على التعرّف على اللّوحة التي استوحيتُ منها وصفي، وأن يثمّن كوني، إن قمتُ باستراء فهو استراء لأعمال فنيّة تابعة للفترة التي أتحدّث عنها، وبالتالي لم أكن أفعل ذلك كمجرّد تمرين بلاغي، بل كتمرين يتمثّل في تأثيث فقهي.

في العادة ألفتُ انتباه مترجميّ إلى هذه المصادر، ولكنّني لا أطالبهم بالترجمة وهم يشاهدون العمل الملهِم. إذا كان وصفي اللّغويّ جيّداً، فهو سيصلح أيضاً في الترجمة. إلاّ أنّه، كما سبق أن ذكرتُ، في الاستراء الخفيّ يجب الانطلاق من مبدأيْن مزدوجيْن:

(1) إذا كان القارئ البسيط لا يعرف العمل البصريّ الذي استلهمه المؤلّف، أن يتمكّن من اكتشافه بفضل مخيّلته، كما لو أنه يشاهده للمرّة الأولى، (2) وإذا كان القارئ المثقَّف يعرف مسبقاً ذلك العمل البصريّ الملهم، فإن الخطاب اللّغوي قادر على جعله يتعرّف عليه.

لنعاين الآن هذا المشهد من الفصل 31، المستوحى من جورج دو لاتور:

Roberto ora vedeva Ferrante seduto nel buio davanti allo specchio che, per chi stava a lato, rifletteva solo la candela posta di fronte. A contemplare due luminelli, l'uno scimmia dell'altro, l'occhio si fissa, la mente ne è infatuata, sorgono visioni. Spostando di poco il capo Ferrante vedeva Lilia, il viso di cera vergine, così madido di luce da assorbire ogni altro raggio, e da lasciarle fluire i capelli biondi come una massa scura raccolta a fuso dietro le spalle, il petto appena visibile sotto una leggera veste a mezzo collo...

[بات روبيرتو يرى فيرّانتي جالساً في العتمة أمام المرآة التي لمن هو جالس على الجانب، لا تعكس إلاّ الشمعة الموضوعة تجاهها. وفي تحديقه في ذينك النّوريْن اللّذين يقلّد أحدهما الآخر، تقف العين، وينخطف العقل، وتبرز رؤى. وعندما يحوّل فيرّانتي رأسه قليلاً يرى ليليا، وجه الشمع البكر، ينضح بالنّور حتّى إنّه يمتصّ كلّ الأنوار الأخرى، ويترك شعرها الأشقر ينساب في كتلة قاتمة تتجمّع في شكل مغزل وراء كتفيْها، وصدرها لا يتراءى إلاّ قليلاً تحت فستان ناعم نصف مقوّر...] (ترجمة أحمد الصمعي، دار أويا، 2000، ص421)

لنلاحظ كيف أنّ الاستراء بقي حيّاً في الترجمات، وأذكر على سبيل المثال فقط ترجمتيْ سكيفانو وويفر:

Roberto voyait maintenant Ferrante assis dans l'obscurité devant le miroir qui, vu de côté, reflétait seulement la chandelle placée en face. A contempler deux lumignons, l'un singe de l'autre, l'œil se fixe, l'esprit s'en engoue, surgissent des visions. En déplaçant à

peine la tête, Ferrante voyait Lilia, le minois de cire vierge, si moite de lumière qu'il s'en absorbe tout autre rayon, et laisse fluer ses cheveux blonds telle une masse sombre recueillie en fuseau entre ses épaules, la poitrine à peine visible sous une légère robe à demi écranchée.

Roberto now saw Ferrante in the darkness at the mirror that reflected only the candle set before it. Contemplating two little flames, one aping the other, the eye stares, the min dis infatuated, visions rise. Shifting his head slightly, Ferrante sees Lilia, her face of virgin wax, so bathed in light that it absorbs every other ray and causes her blond hair to flow like a dark mass wound in a spindle behind her back, her bosom just visible beneath a delicate dress, its neck cut low.

ولنعاين الآن وصف هذه الصورة النسائيّة، في الفصل 12، المستوحاة من فيرمير:

Qualche sera dopo, passando davanti a una casa, la scorse in una stanza buia al piano terra. Era seduta alla finestra per cogliere un venticello che mitigava appena l'afa monferrina, fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno, posata presso al davanzale. A tutta prima non l'aveva riconosciuta perché le belle chiome erano avvolte sul capo, e ne pendevano solo due ciocche sopra le orecchie. Si scorgeva solo il viso un poco chinato, un solo purissimo ovale, imperlato da qualche goccia di sudore, che pareva l'unica vera lampada in quella penombra.

Stava lavorando di cucito su di un tavolinetto basso, su cui posava lo sguardo intento (...) Roberto ne vedeva il labbro, ombreggiato da una calugine bionda. A un tratto ella aveva levato una mano più luminosa ancor del viso, per portare alla bocca un filo scuro : lo aveva introdotto tra le labbra rosse scoprendo i denti bianchi e lo aveva reciso di un solo colpo, con mossa di fiera gentile, sorridendo lieta della sua mansueta crudeltà.

[بعد ذلك ببضع ليال، كان مارّاً أمام دار فلحظها في غرفة معتمة على المستوى الأرضي. كانت جالسة قرب النافذة تستقبل نسمة لا تخفّف إلاّ قليلاً من حرّ "مونفيرّاتو"، يضيئها نور مصباح، لا يراه من الخارج، كان موضوعاً قرب الحافة. لم يتعرّف عليها من

أوّل وهلة لأنّ شعرها الجميل كان مجمّعاً فوق رأسها، إلاّ من خصلتيْن تدلّتا على أذنيْها. كان لا يرى منها إلاّ الوجه، منحنياً قليلاً، في شكل بيضويّ خالص النقاء، مع قطرات من العرق كأنّها لآلي، حتّى أنّها كانت تبدو المصباح الوحيد الحقيقي في تلك العتمة.

كانت تخيط على طاولة صغيرة قصيرة، ونظرها مركّز عليها (. . .) كان (روبيرتو) يلحظ شفتها المظلّلة بغشاوة شقراء. وفجأة رفعت يداً أكثر إشعاعاً من الوجه، وحملت إلى فمها خيطاً داكناً: أدخلته بين شفتيها الحمراويْن كاشفة عن أسنان ناصعة وقطعته بقضمة واحدة، بحركة وحش جميل، وهي تبتسم راضية عن قساوتها الوديعة. [ترجمة أحمد الصمعي، دار أويا، 2000، ص 123–124 (المترجم)]

تسمح الترجمات، التي أستطيع الحكم بشأنها، بتظهير الصّورة جيّداً لعين من لا يعرف لوحة فيرمير. ولكنّني أريد التوقّف، ربّما بدافع تدقيق مفرط، على قولي إنّها *fatta chiara da una lampada*.

ترجم ويفر بقول إنّ الفتاة كانت *In The Light of An Unseen Lamp*، وترجم سكيفانو إنّها *éclairée par une lampe invisible*، ولورزانو إنّها *aclarada por una lámpara*، بينما تقول كروبير *das Gesicht im Schein einer Lampe*. كوصف جميل يكفي وزيادة، ولكن بخصوص الاستراء أطالب بأكثر: قول " يضيئها المصباح " ليس كقول إنّ الفتاة " fatta chiara" (صارت نيّرة) بالمصباح. تحوّل عبارتي منبع النّور من المصباح إلى الوجه، وتجعل الوجه منبعاً فعّالاً للنّور وليس وعاء سلبيّاً. ويجب أن يكون هذا إيحاءً للقارئ المثقّف الذي يعرف كيف أنّ فنّ الرّسم في القرن السّابع عشر يجعل النّور في الغالب ينبع من الوجه، ومن اليديْن، ومن الأصابع، كما لو صارت الأجساد مشعّة.

لماذا ألحّ كلّ هذا الإلحاح على كيفيّة جعل القارئ يرى الحالة البصريّة؟ لأنّ لهذا علاقة بمسألة التحاوريّة والسخرية وأصداء التّناصّ.

الفصل التاسع

الإشعار بالإرجاع التناصّي

يعتبر العديد من المؤلّفين الاستشهاد التناصي، أي ترصيع قصّة أو شعر بأصداء من أعمال ومن مواقف أدبيّة أخرى (أو فنيّة)، أساسيّة في الكثير من الإنتاج الفنّي المسمّى ما بعد الحداثة وبالخصوص ذلك الذي أطلقت عليه ليندا هوتشيون (Linda Hutcheon 1988, §7) اسم *métafiction*.

أن تتحاور النصّوص في ما بينها، وأن يتأثر كل عمل بأعمال السابقين (مع القلق المتأتّي عنه) لهو، إن جاز القول، عنصر دائم في الأدب والفنّ. أمّا الذي أتحدّث عنه فهو إستراتيجيّة محدّدة يرجع بفضلها المؤلّف بصفة غير صريحة إلى أعمال سابقة، قابلاً قراءة مزدوجة: (1) القارئ البسيط، الذي لا يُدرك الاستشهاد، يتابع مع ذلك تطوّر الخطاب والحبكة كما لو كان الشيء الذي يُروى له جديداً وغير منتظَر (ولذا، عندما يُقال له إنّ البطل اخترق الفرش صائحاً فأر!، حتّى من دون أن يتعرّف على الإحالة الشكسبيرية على شكسبير، فبإمكانه أن يستمتع بموقف درامي وخارق للعادة)؛ (2) القارئ المثقّف والكفيّ يتعرّف إلى الإحالة،

ويفهمها على أنّها استشهاد خبيث[1].

في هذه الحالات يتحدّث المنظّرون لما بعد الحداثة عن سخرية نصيّة لاحقة، مثيرين بعض الاحتجاج من طرف المهتمّين بالبلاغة، لأنّ السّخرية هي بالذات عندما يقال بشيء من المكر عكس ما يظنّ المتلقّي أو ما يعرف أنّه الحقيقة. إلاّ أن العبارة نشأت في وسط أنجلوساكسوني، حيث تُستعمل عبارات مثل "Ironically" بمعنى أوسع ممّا هو عندنا، مثلاً لقول " بصفة مفارقة" أو "بصفة غير منتظرة"، مثلما نقول عن رحلة شهر العسل على متن "تيتانيك" إنّها تتحوّل " Ironically" إلى جنازة (ومن ناحية أخرى فنحن أيضاً نتحدّث عن سخرية القدر).

أقول إنّه عندما يستشهد نصّ بنصّ آخر من دون أن يكشف ذلك، لدينا عندئذ ما يُمكن تسميته غمزة عين في اتّجاه القارئ الكفيّ المحتمل، حديث " tongue-in-cheek". على الأكثر، إن كانت هناك سخرية، فليس لأنّنا نريد قول عكس ما نقول، بل أحياناً عكس ما يقول النصّ المستشهد به. هذا ما يحدث عندما نقحم في سياق جديد موقفاً أو جملة فيتغيّر معناها، وتحدث قفزة في طبقة الخطاب، وتشغّل إستراتيجيّة تخفيض (كما لو أنّ فأراً! صيحة يطلقها بطل متردّد، وبعد أن قام بمونولوج طويل عن معنى الحياة، يفرّ هارباً عند رؤية فأر يخرج من وراء الستار).

بعد هذه التحديدات، سأتحدّث في الصفحات اللاحقة

(1) كنتُ قد تعرّضت إلى هذا الموضوع في: "Ironia intertestuale e livelli di lettura" (in Eco, 2000),

سأتناول هنا فقط النقاط الأكثر أهميّة بالنسبة إلى مسألة الترجمة.

بخصوص هذه الظواهر عن السخرية التناصية، وهذا لكي أبقى في حدود الاستعمال الجاري.

إلاّ أنّ هذه الأفكار حول عدم صحّة عبارة "السخرية التناصية" لا تعفينا من بعض الملاحظات البلاغية-السيميائيّة. تكون الإشارة التناصيّة أحياناً من اللاّمحسوسيّة بحيث، إن كان هناك سلوك ساخر، فهو كلّه من جانب المؤلّف التجريبي، بينما يُمكن القول أنّ النصّ في حدّ ذاته لا يفعل شيئاً لكي يُلحظ (حتّى وإن استدعى سخرية القارئ النموذجي، الذي يتفطّن إلى الإحالة على موقع موضعي في الأدب السابق). هذه الحالات لها علاقة بمسألة الترجمة، حيث ينبغي على المترجم أن يفعل ما في وسعه لنقل ما يقوله النصّ المصدر، من دون اعتبار نيّات المؤلّف التجريبي، الذي قد يكون من جهة أخرى مات منذ آلاف السنين.

لنعتبر حالتيْن: في الحالة الأولى يكون الإرجاع نصيّاً شفّافاً، مثل أن يتساءل ضفدع يريد أن يصبح ثوراً "*To Be Or Not To Be*". والحالة الثانية هي عندما لا يكون فيها الإرجاع شفّافاً أو إنّه ليس شفّافاً بالنسبة إلى ثقافة المترجم. ومن هذا مثالٌ حديث جدّاً لإحدى مترجماتي في لغة هامشيّة جدّاً لم يُسبق أن تُرجمت إليها الأعمال الكبرى من الأدب المعاصر، والتي سألتني من تكون تلك النسوة اللاتي يتمشّين عبر القاعة وهنّ يتحدّثن عن مايكل أنجلو، دون أن تنتبه إلى الإرجاع إلى إليوت (Eliot). ولكن يحدث أيضاً أن لا ينتبه مترجم إلى لغة شائعة جدّاً إلى الإرجاع الإيطالي إلى بيتيْ مونتالي (Montale) الشهيريْن "*meriggiare pallido e assorto presso un rovente muro d'orto*" (وهذه هي إحدى الحالات التي سبق ذكرها حيث يدعو المؤلّفُ المترجمَ إلى البحث عن إرجاع معادل في أدب لغته). على كلّ حال، إذا لم يتفطّن المترجمون إلى الإرجاع

والمؤلّفُ هو الذي يدعوهم إلى التشديد عليه، عندئذ يُمكن القول أنّه (1) إمّا أنّ المؤلّف يعتبر أنّ بعض القرّاء أكثر كفاية من المترجمين، ويدعو الأخيرين إلى توجيههم بالصفة الصحيحة، (2) أو أنّ المؤلّف يقوم بمحاولة يائسة، حيث نصّه أكثر غموضاً منه، ومع ذلك لا يرى لماذا لا يجاريه مترجموه الأعزّاء، بإيهامه على الأقلّ أنّ قارئاً على مليون سينتبه إلى طرفة العيْن التي وجّهها إليه.

هذا ما أريد الخوض فيه في الصفحات اللاحقة بخصوص ترجمة السخرية التناصيّة.

يُمكن أن يُفرط عمل أدبي في الاستشهادات من نصوص أخرى من دون أن يكون مع ذلك مثالاً ممّا يُسمّى بالسخرية التناصيّة أو الإرجاع التناصي. فعمل إيليوت *The Waste Land* يتطلّب صفحات وصفحات من الملحوظات لفرز كلّ ما قام به من إرجاع إلى كنوز الأدب، ولكن إيليوت وضع الملحوظات كجزء من العمل لأنّه يرى من الصّعب افتراض قارئ بسيط لا يلتقط جميع إحالاته. أو بالأحرى، أنّ القارئ غير المثقّف قادر على الاستمتاع بالنصّ، بإيقاعه، وبصوته، وبشيء ما مقلق توحي به أسماء مثل ستاتسون، مدام سوستريس، فيلوميلا، أو استشهادات بالألمانية وبالفرنسية، ولكنّه سيستمتع بالنصّ مثل من يتنصّت من وراء باب منفرج، ملتقطاً جزءاً فقط من اعتراف مليء بالوعود.

الإرجاع السّاخر إلى التناصّ لا علاقة له بنصّ يُمكن أن يوجد فيه لا أقول مستويان بل وحتّى أربعة مستويات قرائيّة مختلفة، أي الحرفي، والأخلاقي، والمجازي، والباطني، مثلما علّمتنا هرمنوطيقا **الكتاب المقدّس**. نصوص مختلفة تتوفّر على مستوييْن من المعنى، وتكفي الإشارة إلى المعنى الأخلاقي في أمثال الأناجيل أو في الحكايات: يُمكن قارئاً بسيطاً أن يقرأ حكاية الذئب والحمل لـ **فيدر**

(*Phèdre*) على أنّها مجرّد رواية لجدال بين حيوانات، ولكن يصعب ألاّ ندرك، بين السطّور، وجود درس ذي طابع كوني، ومن لا يقدر حقيقة على إدراك ذلك فهو سيضيع أهمّ معنى للحكاية.

أمّا حالات الإرجاع التناصّي فهي مختلفة كثيراً عن ذلك، ولأنّها بالفعل كذلك فهي تميّز أشكالاً من الأدب حيثُ يُمكن، حتّى مع طابعها المثقّف، أن تحصل على نجاح شعبي: يُمكن أن يُقرأ النصّ وأن يُتذوّق بصفة بسيطة، من دون التقاط الإحالات التناصيّة، أو يُمكن أن يُقرأ مع الإدراك الكامل بوجود هذه الإحالات، ومع شوق إلى الانطلاق للبحث عنها.

وكمثال أقصى، لنفترض أنّه يتعيّن علينا أن نقرأ دون كيشوت كما أعاد كتابته بيار مينارد (Pierre Ménard). وكما تصوّر بورخس (Borges)، استطاع مينارد، من دون أن ينسخ، أن يعيد ابتكار نصّ سرفنتيس (Cervantes) كلمة بكلمة، ولكن القارئ الواعي فقط يقدر على فهم كيف أنّ عبارات مينارد المكتوبة اليوم، تحصل على مدلول مختلف عن مدلول القرن السابع عشر، وبهذه الطريقة فحسب، تتفجّر سخريّة نصّ مينارد. إلاّ أنّ من لم يسمع أبداً من قبل بـ سرفنتيس سيستمتع بقصّة في الجملة مثيرة، لسلسلة من المغامرات البطوليّة الهزليّة التي لا يزال مذاقها باقياً في اللّغة غير الحديثة جدّاً التي كُتبت بها.

ماذا يجب أن يفعل المترجم في الحالة الغريبة التي يستوجب فيها أن يترجم دون كيشوت في نصّ مينارد إلى لغة أخرى؟ التناقض ينادي بالتناقض، ينبغي عليه أن يبحث في لغته عن النصّ الأكثر رواجاً لرواية سرفنتيس وأن ينسخها كما هي.

ها إنّ ممارسة الترجمة توفّر لنا حجر المحكّ للتعرّف على

وجود إرجاع تناصيّ في نصّ ما: هو موجود عندما يرى المترجم نفسه مضطرّاً، في لغته، لجعل مصدر النصّ الأصلي ظاهراً للعيان.

لنتذكّر ماذا حدث عندما أشار ديوتالّيفي إلى سياج ليوباردي. كان على المترجمين أن يجعلوا الإحالة واضحة لقرّائهم (مغيّرين في هذه الحالة المصدر). من دون هذا سيضيع الإرجاع التناصي. إنّه التزام لا يخصّ مترجمي فيدر، الذين يكفيهم أن يترجموا (حتّى بصفة حرفيّة) الحكاية، وسيكون على القارئ أن يلتقط، أم لا، معناها الأخلاقي.

1.9. إيحاء التناصّ للمترجم

باعتباري مؤلّف روايات تلعب كثيراً على الأصداء التناصيّة، أسعد دائماً عندما يلتقط القارئ إرجاعاً، أو طرفة عيْن؛ ولكن، بقطع النظر عن دور القارئ التجريبي، كلّ من التقط، مثلاً، في **جزيرة اليوم السّابق** تلميحات إلى **الجزيرة الغامضة** لـ فيرن (Verne) (على سبيل المثال، السؤال الاستهلالي إن كانت جزيرة أم قارّة) سيرغب في أن يتفطّن قرّاء آخرون إلى هذه التلميحات. مشكل المترجم هنا هو أن يفهم أنّني، إن أشرتُ إلى الخيار " جزيرة أم قارّة؟ "، فإنّني أستشهد بالسؤال الذي يظهر في العنوان التلخيصي للفصل 9 في **الجزيرة الغامضة**، ولذا ينبغي عليه أن يستعمل العبارات نفسها المستعملة في ترجمة فيرن في لغته. أمّا القارئ الذي لم يتفطّن للإرجاع، فسيكتفي راضياً بمعرفة أنّ غريقاً يطرح على نفسه سؤالاً بهذا القدر من المأساويّة.

إلاّ أنّه يتعيّن إعلام المترجمين أكثر ما يُمكن بالتلميحات التي لسبب أو لآخر، قد يسهون عنها، وفي العادة أرسل إليهم صفحات وصفحات من الملحوظات التي تجعل الإحالات المختلفة واضحة.

بل وأكثر، عندما أستطيع، أقترح حتّى الطريقة التي يُمكنهم بواسطتها جعل الإحالة ظاهرة للعيان في لغتهم. كانت المسألة ملحّة أكثر بالنسبة إلى رواية **بندول فوكو**، حيث طُرح مشكل الإحالة التناصيّة مضاعفاً بأربعة، لا فقط لأنّني أقوم باستشهادات خفيّة من موقفي كمؤلّف، بل يقوم بها بصفة متواصلة وبغاية السخريّة المكشوفة أبطال الرواية الثلاثة: بالبو، كازوبون وديوتالّيفي.

وعلى سبيل المثال، في الفصل 11، خُصّص أحد الملفّات المكتوبة على حاسوب ياكوبو بالبو (الذي يصنع عوالم خياليّة، فيها الكثير من التناصيّة، ليتغلّب على عقدته كمحرِّر في دار نشر، عاجز عن أن يرى الحياة، مثل ديوتالّيفي، إلاّ من خلال الوساطة الأدبيّة) لشخصيّة معروفة في إيطاليا باسم Jim della Canapa، التي تعيش خليطاً نموذجياً من المغامرات (تختلط فيها دونما حرج أسماء أماكن من بولينيزيا، وبحار أرخبيل "سوندا"، وجهات أخرى من العالم حيث موضَعَ الأدب أحداث الحبّ والموت تحت شجرات النخيل). والتعليمات التي وجّهتها إلى المترجمين تقول إنّ Jim della Canapa يجب أن يكون اسماً يوحي ببحار الجنوب وبفراديس أخرى (أو بجهنّمات) أدبيّة، وليس من المؤكّد أنّ الاسم الإيطالي يُمكن نقله حرفيّاً (وفي اللّغة الإنجليزية أظنّ أن اسم *Hemp Jim* غير جميل). والمسألة ليست في الإحالة على القنّب *(canapa)*. بإمكان جيم أن يبيع، بدلاً من القنّب الهندي، جوز الهند وأن يُسمّى Coconut Jim. أو جيم البحور السبعة. ينبغي أن يكون واضحاً أنّ الشخصيّة هي خليط من لورد جيم (Lord Jim)، كورتو مالتيزي (Corto Maltese)، غوغان (Gauguin)، ستيفنسون (Stevenson) وساندرز أوف ذي ريفر (Sanders of the River).

وبالفعل، صار جيم في الترجمة الفرنسيّة *Jim de la Papaye*،

وفي الإنجليزيّة *Seven Seas Jim*، وفي الإسبانية *Jim el del Cáòam*، وفي اليونانية *O Tzim tes kànnabes*، وبإرجاع جميل إلى كورت فايل (Kurt Weill) صار في الألمانية *Surabaya-Jim*.

في الفصل 22 يقول مأمور الشرطة *La vita non è semplice come nei libri gialli* (الحياة ليست بالبساطة التي في الروايات البوليسيّة)، فيجيبه بالبو *Lo supponevo* (كنتُ أتصوّر ذلك). وضّحتُ للمترجمين أنّ هذه العبارة خاصّة بإحدى شخصيّات الرسوم المتحركة الإيطالية (وقد يتعرّف عليها القرّاء من جيلي، وربّما أيضاً قرّاء الجيل اللاحق من المثقّفين)، وهو الشرطي Cip di Jacovitti، الذي كان يجيب بهذه الطريقة عندما يقول له أحد شيئاً بديهيّاً جدّاً. كان بالبو يستشهد بياكوفيتّي. اقترحتُ على المترجم الإنجليزي أن يستبدل الإحالة ويجعل الشخصيّة تقول مثلاً *Elementary, My Dear Watson*. لستُ أدري لماذا لم يقبل بيلّ ويفر المقترَح (لعلّه وجد الإحالة على هولمز مستعملة كثيراً) واقتصر على جعله يقول *I Guess Not*. لم أتوصّل إلى معرفة مصدر الإحالة في الأدب الإنجليزي أو الأمريكي، ولكن لعلّ التقصير منّي.

في **جزيرة اليوم السّابق** يحمل كلّ فصل عنواناً يوحي تقريباً بما يحدث فيه. وفي الواقع تسلّيتُ بجعل كلّ فصل يحمل عنوان كتاب من القرن السّابع عشر. وكلّفني ذلك عناء كبيراً، لم أجن منه إلاّ القليل، بما أنّه لم يفهم اللّعبة إلاّ المتخصّصون في تلك الحقبة (بل ليس كلّهم)، وخاصّة بائعو الكتب والمولعون بالكتب النادّرة. وهذا يكفيني وكنتُ به سعيداً. أتساءل أحياناً إن لم أكن أكتبُ روايات إلاّ لتسلية نفسي بإحالات لا يفهما أحد غيري، ولكنّني أحسّ بنفسي مثل رسّام ينسخ قماشاً دمقسيّاً ووسط الزخارف والزهور والعناقيد يقحم - بصفة تكاد لا تُرى - حرفَي اسم الحبيبة. ولا يهمّ إن هي لن تتفطّن إليهما، فأعمال الحبّ مجانية.

إلاّ أنّني كنتُ أريد أن يجعل المترجمون اللّعبة قابلة للتعرّف عليها في مختلف اللّغات. بالنسبة إلى بعض الكتب يوجد العنوان الأصلي وعنوان البعض من الترجمات. على سبيل المثال، فإنّ الفصل المعنون *La dottrina curiosa dei begli spiriti di quel tempo* يُصبح بصفة آلية في الفرنسية *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*، بما أن غاراس (Garasse) ترجمه بهذه الصفة، والشيء نفسه بالنسبة إلى *L'Arte di prudenza*، الذي هو *Oraculo Manual y Arte de Prudencia* لغراسيان (Graciàn). وبخصوص *Curiosità inaudite* لغافاريل (Gaffarel) كان لدي العنوان الأصلي الفرنسي وهو *Curiositez inouyes* وكذلك عنوان الترجمة الأولى الإنجليزيّة *Unheard-of Curiosities*.

وفي حالات أخرى استغللت معارفي البيبليوغرافية، والفهارس التي أتوفّر عليها لاقتراح عناوين لكتب أخرى في مواضيع مماثلة. وها أنّني بخصوص *La Desiderata Scienza delle Longitudini* (وهو يُرجع إلى كتاب باللاتينيّة لموران (Morin)، عنوانه *Longitudinum Optata Scientia*)، اقترحتُ في الترجمة الإنجليزيّة أن يقع الرجوع إلى عنوان كتاب لدومبيي (Dampier) هو *A New Voyage Round the World*، وفي الإسبانية يُمكن اللجوء إلى *Dialogo de los perros* لسرفنتيس لتُستمدّ منه الإيحاء الإشارة إلى *Punto Fijo* (النقطة الثابتة).

وكان عندي أيضاً عنوان إيطالي جميل (لشخص يُدعى روزا) هو *La Nautica Rilucente*، وفهمتُ أنّه علاوة عن كونه يكاد يكون مجهولاً تصعبُ ترجمته. اقترحتُ حلّيْن: *Arte del Navegar* (لميدينا (Medina))، و*General and Rare Memorial Pertaining to the Perfect Art of navigation* (وهو لجون دي (John Dee)) وبالألمانية، بطبيعة الحال، *Narrenschiff*. وبالنسبة إلى *Diverse e artificiose*

Macchine لراميلّي (Ramelli) أشرتُ إلى ترجمة ألمانيّة تعود إلى سنة 1620، واقترحتُ للترجمة الفرنسيّة بديلاً هو *Théâtre des Instruments Mathématiques et Méchaniques* لبيسّون (Besson).
وبالنسبة إلى *Teatro d'Imprese* لفيرّو (Ferro) كنتُ أتوفّر على عديد الكتب في الشعارات، واقترحتُ مثلاً *Philosophie des images enigmatiques*، و*Empresas Morales*، و*Declaración magistral sobre los emblemas*، و*Delights for the Ingenious*، و*A Collection of Emblems*، و*Emblemtisches Lust Cabinet*، و*Emblematische Schatz-Kammer*.

وبخصوص *La Consolazione dei Naviganti*، الذي هو *Consolatio Navigantium* لغلوبار، أشرتُ إلى الترجمة الفرنسيّة *La consolation des navigants*، وبالنسبة إلى اللّغات الأخرى توجد عناوين في الجاذبيّة نفسها مثل *Joyfull Newes out of the Newfound Worlde*، أو *A Collection of Original Voyages*، أو *Rélation de divers Voyages Curieux*، أو *Nueva descripción de la tierra*.

ومن جهة أخرى، أشرتُ في ذلك الفصل أن وصف كهف الخصيّ مع مختلف الموادّ الطبيعيّة يأتي جزئيّاً من *Celestina* لروخاس (Rojas)، المشهد الأوّل. كان أملي أن ينتبه للإشارة على الأقلّ القارئ الإسباني، أمّا بالنسبة إلى الآخرين فالشأن شأنهم، ولن يجدوا أنفسهم في وضعيّة أكثر غموضاً من وضعيّة القارئ الإيطالي.

ومن بين التعليمات التي وجّهتها ما يلي: " طوال كامل رحلة "أماريلّي" توجد إحالات على جزر مختلفة وعلى شخصيات شهيرة. أنبّهم إليها حتّى لا تضيع هذه الإيحاءات، حتّى وإن وجب في الواقع أن لا تكون في هذا الوضوح. ماس أفويرا (Mas Afuera) هي الجزيرة من أرخبيل خوان فرنانديز (Juan Fernandez) حيث غرق

روبنسون كروزو سلكيرك (Robinson Crusoe) (الشخصيّة التاريخيّة، أي سالكيرك (Selkirk). وفارس مالطة الذي يحمل قرطاً في أذنه يذكّر بكورتو مالتيزي (Corto Maltese)، الذي يبحث عن إسكونديدا (Escondida). والجزيرة بلا اسم التي يصلون إليها بعد جزر غلباغوس (Galapagos) هي بتكيرن (Pitcairn)، ويذكر الفارس تمرّد نوتيّة باونتي (Bounty). والجزيرة اللاحقة هي جزيرة غوغان. عندما يصل الفارس إلى جزيرة حيث يقصّ حكايات ويسمّونه توزيتالا (Tusitala)، توجد إشارة واضحة إلى ر.ل. ستيفنسون (R.L. Stevenson). عندما يقترح الفارس على روبيرتو أن يُغرق نفسه في البحر، فالإشارة هي انتحار مارتن إيدن (Martin Eden). والجملة التي قالها روبيرتو، *ma appena lo sapessimo, cesseremmo di saperlo*، تذكّر بالجملة الأخيرة لرواية جاك لندن عينها (Jack London) (*And at The Instant He Knew, He Ceased To Know*)". بطبيعة الحال انتبه ويفر للإحالة وترجم " *Yes, But at The Instant We Knew It, We Would Cease To Know* ".

2.9. صعوبات

هذه حالة حيث أضاع مترجمويَ (والغلطة غلطتي) الإحالة التناصيّة، حفاظاً على المعنى الحرفي للأصل. في **بندول فوكو** كتب ياكوبو بالبو، في واحدة من غرائبه الحلميّة الكمبيوتيريّة:

Come colpire quell'ultimo nemico? Mi sovviene l'intuizione inattesa, che solo sa nutrire colui per cui l'animo umano, da secoli, non ha penetrali inviolati.

- Guardami, dico, anch'io sono una tigre.

تصلح الجملة لإيحاء يخصّ ذوق الشخصيّة لعالم الرواية المسلسلة. الإحالة، واضحة للقارئ الإيطالي، هي على سالغاري

(Salgari). وتخصّ تحدّي سندوقان (Sandokan)، نمر ماليزيا، عندما واجه النّمر الهندي. وهذه هي الترجمة الإنجليزية، الحرفية:

How to strike this last enemy? To my aid comes an unexpected intuition... an intuition that can come only to one for whom the human soul, for centuries, has kept no inviolable secret place.

"Look at me," I say. "I, too, am a Tiger."

وسلك المترجمون الآخرون السلوك نفسه (*regarde-moi, moi aussi je suis un Tigre*؛ *Auch ich bine in Tiger*. لم يلتقط أحدٌ الإيحاء. الإيحاء (في الحقيقة "وطنيّاً" جدّاً وجيليّاً)، ونسيتُ أنا أن أدلّهم على النقطة. فبما أنّ المؤثر الذي يريد النصّ إحداثه هو إظهار كيف أن بالبو يبحث في الرواية المسلسلة في القرن التاسع عشر عن محاكاة لإرادته في القوّة، كان يُمكن العثور على شيء مماثل في مختلف الآداب. في الفرنسيّة مثلاً، كان يُعجبني لو قيل *Regarde moi, je suis Edmond Dantès!*

إلاّ أنّه عندما يُطلق النصّ آلية الإرجاع التناصّي، ينبغي أن يتوقّع أنّ إمكانيّة القراءة المزدوجة تتوقّف على سعة موسوعة القارئ، وهذه السّعة يُمكن أن تتغيّر بحسب الحالات.

من الصّعب مقاومة سحر العلاقات، حتّى وإن كان بعضها من قبيل الصّدفة فحسب. وجدت ليندا هوتشيون (Linda Hutcheon 1998: p. 166) في الصفحة 378 من الطبعة الأمريكيّة **لبندول فوكو**: *The Rule Is Simple: Suspect, Only Suspect*، ورأت فيه إرجاعاً تناصيّاً لـ *Connect, Only Connect* لفوستر (E.M.Foster). وكانت حذرة فنبّهت أنّ هذا الـ"Ironic Play" موجود في الإنجليزيّة؛ فالنصّ الإيطالي (وليس من الواضح إن كان حاضراً في ذهنها وهي تكتب) لا يحتوي على هذا الإرجاع التناصّي إذ يقول *sospettare, sospettare*

sempre. الإحالة، وهي من دون شكّ مقصودة، أقحمها بيلّ ويفر. لا اعتراض على ذلك، فالنصّ الإنجليزي يحتوي على الإحالة، وهذا يعني أنّ الترجمة لا تغيّر فقط لعبة السخرية التناصيّة، بل وتثريها.

في صفحة من الفصل 30 من **بندول فوكو**، حيث يتصوّر أبطال الرواية أنّ قصّة الأناجيل نفسها بتمامها وكمالها هي نتيجة اختلاق مثل المخطّط الذي كانوا بصدد صنعه، يعلّق كازوبون (متفكّراً أنّ الإنجيل المزيّف هو إنجيل مختلق) بمحاكاة ساخرة لبودلير (Baudelaire): *Toi, apochryphe lecteur, mon semblable, mon frère*. كان يكفيني وجود علاقة تناصيّة مع بودلير، ولكنّ ليندا هوتشيون (1998: p. 168) تعرّف هذا المركّب على أنّه "parody of Baudelaire by Eliot" (وبالفعل، إليوت يستشهد ببودلير في *The Waste Land*)، ومن المؤكّد أنّ اللّعبة تصبح بهذه الصّفة أكثر تشويقاً. على كلّ حال، لو كان على ليندا هوتشيون أن تترجم كتابي، فإنّ تأويلها الدقيق لن يخلق لها مشاكل إضافيّة (وبطبيعة الحال، كان ينبغي، مثلما فعل في العادة مترجمويَ، أن تترك الاستشهاد باللّغة الفرنسيّة). إلاّ أنّ إشارتها هذه تطرح مسألة جديرة بالأهميّة بخصوص السخرية التناصيّة. هل نميّز القرّاء بين من يصل إلى بودلير ومن يتجاوزه ليصل إلى إليوت؟ وإذا وُجد قارئ عثر على القارئ المنافق في إليوت، وتذكّره، ولكنّه لا يعرف أن إليوت يستشهد ببودلير؟ هل سنعتبر انتماءه لنادي التناصيّة غير شرعيّ؟

في **جزيرة اليوم السّابق** توجد بعض الحوادث المفاجئة تُرجع بصفة واضحة إلى دوما (Dumas)، والاستشهاد أحياناً حرفيّ، ولكن القارئ الذي لا ينتبه إلى الإرجاع بإمكانه أن يتسلّى، وإن كان بسذاجة، بالحادث المفاجئ. في الفصل 17، عندما يُروى أنّ مزارينو

صرف روبيرتو دي لاغريف بعد أن كلّفه بمهمّة تجسّس، يقول النصّ:

Piegò un ginocchio e disse: «Eminenza, sono vostro». O almeno così vorrei, visto che non mi pare consumato fargli dare un salvacondotto che reciti: "C'est par mon ordre et pour le bien de l'état que le porteur du présent a fait ce qu'il a fait"

[انحنى على إحدى ركبتيه وأجاب: "إنّني في خدمة نيافتكم". أو على الأقلّ هذا ما أرجو، بما أنّه لا يبدو لي من اللآئق أن أجعله يتسلّم جواز أمان يقول: " بأمر منّي وخدمة للدولة قام حامل هذا الجواز بما قام"].

اللّعبة التناصيّة هنا مزدوجة. يوجد من ناحية تدخّل الراوي الذي يعتذر متكلّماً بضمير المخاطب لأنّه لم يرضخ للرّغبة في إعادة مشهد مشهور من رواية مسلسلة (وهذا مثال جميل من التعريض، لأنّ الرّاوي، وهو يقول إنّه لا يستشهد، في الواقع يستشهد)؛ ومن ناحية أخرى يوجد الاستشهاد التناصي من نصّ جواز الأمان الذي يسلّمه ريشيليو في الفرسان الملكيّون الثلاثة إلى ميلادي، والذي في النهاية يستظهر به أمامه درتانيان. هنا يجد القارئ البسيط نفسه وحيداً: إن كان لا يعرف الفرنسيّة، فلن يفهم فحوى الجواز (salvacondotto)، وعلى كلّ حال لن يفهم لماذا يحسّ صوت الراوي بالحاجة إلى أن يقول له إنّ مزارينو لم يفعل شيئاً لا توجد أيّ ضرورة في أن ننتظره منه. ولكن بما أنّ نصّ الجواز يظهر في لغة أخرى، فهو على الأقلّ مدفوع إلى التخمين بأنّها استشهاد. وقد فعل بيل ويفر حسناً عندما ترك نصّ الجواز بالفرنسية. لقد احترم الإرجاع التناصّي حتّى وإن كان على حساب فهم النصّ (كما فعلتُ أنا أيضاً).

لنلاحظ أنّ مترجمين آخرين سلكوا سلوك ويفر، المترجم السلوفاكي، والفنلندي، والسويدي، والروماني، والتشيكي،

والصربي، والبولوني، والتركي، والإسباني، والبرتغالي (في النصّين البرتغالي والبرازيلي)، والكتلاني، والدانمركي، والهولندي، واللّتواني، والنورويجي واليوناني. بينما ترجم الجواز في لغتهم كلّ من المترجم الألماني والرّوسي والصيني والياباني والمقدوني والمجري. في حالة الألمانية والمجريّة أتصوّر أنّ المترجميْن كانا على ثقة من أنّ القارئ سيتعرّف على النصّ، لأنّ ترجمات دوما كانت ذائعة في بلديهما ومعروفة. ولعلّ المترجميْن الصيني والياباني خمّنا أنّ القارئ لن ينتبه لإحالة بعيدة كلّ ذلك البعد عن معارفه (وربّما رأيا أنّه لا يُستحسن الحفاظ على استشهاد مكتوب بحروف لاتينيّة). ولكنّ مسألة الحروف الألفبائية تبدو لي ثانويّة، وإلاّ لن يلجأ اليوناني والصربي للاستشهاد الأصلي. لذا فالأمر يتعلّق بقرارات لا يُمكن التحكّم فيها، حيث يتفاوض المترجم إن كان في صالحه أن يضحّي بالإرجاع التناصّي لجعل النصّ مفهوماً أو أن يضحّي بفهم النصّ لإبراز الإرجاع التناصّي.

عدم فهم إرجاع مثقّف وساخر يعني إفقار النصّ المصدر. إضافة إرجاع يُمكن أن تعني إثراء النصّ فوق اللزوم. الأمثل هو أن تنقل الترجمة إلى لغة أخرى لا أكثر ولا أقلّ ممّا يوحي النصّ المصدر. وهي ليست مسألة بسيطة، وسنرى ذلك عندما سنتحدّث عمّا يُسمّى بالترجمة البيْنسيميائيّة[2].

---

(2) المسألة الهامّة بالنسبة إلى المترجم هي أيضا مسألة الشهادة غير "الساخرة" وغير الصريحة، حيث يُمكن أن يغيّر الاقتراض وإعادة توظيفه السّياقي المعنى الأصلي. انظر، بخصوص هذا العمل التأويلي الذي يظهر كعملية نشر، لا ماتينا (La Matina) (2001, 4). ومن جهة أخرى طُرح مشكل مماثل في ترجمة مستهلّ كتاب **اسم الوردة** (*Il nome della rosa*)، وسأناقش هذا في الفقرة 7.10.

الفصل العاشر

التأويل ليس ترجمة

في دراسته حول الجوانب اللّغويّة للترجمة أشار جاكوبسون (Jakobson) (1959) إلى وجود ثلاثة أنواع من الترجمة: ضمنلغويّة، بيْنلغوية وبيْنسيميائيّة. الترجمة البيْنلغويّة هي التي تحدث عندما يُنقل نصّ من لغة إلى لغة أخرى، أي عندما يكون لدينا "تأويل لعلامات لغويّة بواسطة علامات من لغة أخرى" (وهي الترجمة بحصر المعنى). والترجمة البيْنسيمائيّة (وفي هذا يكمن الجانب الأكثر تجديداً في هذا المقترح) هي التي نجد فيها "تأويلاً لعلامات لغويّة بواسطة نظام علامات غير لغويّة"، وهذا مثلاً عندما "نترجم" كتاباً إلى فيلم، أو حكاية إلى باليه. ولنلاحظ أنّ جاكوبسون اقترح أيضاً تسمية هذه الترجمة تحويلاً (*Transmutation*)، وهذا اللّفظ يدعونا إلى التفكير - سنعود إليه في ما بعد. ولكن جاكوبسون يذكر أولاً الترجمة الضمنلغويّة، المسمّاة أيضاً (إعادة صياغة) (*Rewording*)، والتي هي "تأويل علامات لغويّة بواسطة علامات أخرى من اللّغة" عينها.

هذا التقسيم الثلاثي يفتح الطريق أمام تقسيمات أخرى عديدة. وكما توجد إعادة الصياغة ضمن اللّغة نفسها، توجد أشكال من إعادة

الصياغة (والـ *Rewording* تكون هنا استعارة) ضمن أنظمة سيميائية أخرى، مثلاً عندما نغيّر السُّلَّم في لحن موسيقي. وفي حديثه عن التحويل كان جاكوبسون يفكّر في تحويل نصّ لغويّ إلى نظام سيميائي آخر (أيضاً في جاكوبسون (Jakobson 1960)، كانت الأمثلة المقترحة هي ترجمة *Cime tempestose* إلى فيلم، وأسطورة قروسطيّة إلى جدارية، و*Après midi d'un faune* لملارميه إلى باليه وحتّى الأوديسّة إلى صور متحرّكة)، ولكنّه لم يأخذ في الاعتبار تحويلات بين أنظمة غير الأنظمة اللّغويّة، مثل تحويل *Après midi* لدي بوسّيه إلى باليه، أو تأويل بعض اللّوحات في معرض بواسطة معزوفة موسيقية *Quadri di un'esposizione*، أو حتّى نقل لوحة إلى كلمات (وصف دقيق).

إلاّ أنّ المسألة الأكثر أهميّة هي أخرى. يستعمل جاكوبسون ثلاث مرّات، في تعريفه بأنواع الترجمة، كلمة تأويل، ولم يكن غيرُ ذلك ممكناً بالنسبة إلى ألسني، وإن وضع نفسه في التقليد البنيوي، كان أوّل من اكتشف خصوبة المتصوّرات البيرسيّة. وتعريفه هذا لأنواع الترجمة الثلاثة يترك حيّاً بعض الغموض. إذا كانت أنواع الترجمة الثلاثة تأويلات، ألا يُريد جاكوبسون أن يقول إنّ أنواع الترجمة الثلاثة هي ثلاثة أنواع من التأويل، وإنّ الترجمة هي، إذاً، نوع من جنس التأويل؟ يبدو هذا الحلّ الأكثر بديهيّة، وكونه يلحّ على لفظ ترجمة فيُمكن أن يكون راجعاً إلى كونه كان يكتب أفكاره لمجموعة كتابات في الترجمة (*On translation*) (Brower, 1959)، حيث كان يهمّه التمييز بين مختلف أنواع الترجمة، موحياً ضمنياً أنّها جميعها أشكال من التأويل. ولكن مع متابعة النقاش بدا للكثيرين أنّ جاكوبسون يقترح رسماً بيانيّاً من هذا النّوع:

ضمنلغويّة

إعادة صياغة

ترجمة بيْنلغوية

ترجمة بالمعنى الحقيقي

بيْنسيميائيّة

تحويل

وبما أنّه، كما سنرى، تحت عنوان إعادة الصياغة يوجد تنوّع كبير في أنواع التأويل، فمن اليسير عند هذا الحدّ أن نقع في النزعة إلى مطابقة كلّ توليد للدلالة مع عمليّة ترجمة متواصلة، أي إلى مطابقة متصوّر الترجمة مع متصوّر التأويل.

1.10. جاكوبسون وبيرس

دُهِش جاكوبسون، مثل كثيرين من بعده، كيف أن بيرس، للتعريف بمفهوم التأويل، لجأ في عديد المرّات إلى فكرة الترجمة. وكون بيرس تحدّث عدّة مرّات عن التأويل باعتباره ترجمة فهو ممّا لا يُمكن نفيه. يكفي أن نذكر C.P. 4.127، وبالفعل في سياق يكرّر فيه فكرته الأساسيّة وهي أنّ مدلول علامة يقع التعبير عنه بتأويله من خلال علامة أخرى (بالمعنى الأوسع الذي يفهم به بيرس لفظ علامة، بحيث إنّ مدلول علامة *gelosia* (الغيرة) يُمكن تأويله من خلال كامل *Otello* [عُطيل] لشكسبير- والعكس بالعكس). هنا يوضّح بيرس للمرّة الألف أنّ مدلول عبارة هو (أو لا يُمكن توضيحه إلاّ بواسطة) " قول ثان بحيث إن كلّ ما ينبع عن القول الأوّل ينبع عن الثاني، والعكس بالعكس".

والنقطة المركزية في برهنته هي التالية: باتّفاق مع المبدأ التداولي، فإنّ مبدأ التأويليّة يحدّد أنّ أي " معادلة" لمدلول بين عبارتيْن يصعب التقاطها لا يُمكن توضيحها إلاّ من خلال مطابقة النتائج التي تتضمّنها أو تنجم عنها. ولكي يوضّح أكثر ما يريد قوله، يؤكّد بيرس في السياق نفسه أنّ المدلول (*Meaning*)، في مفهومه الأوّل، هو " ترجمة علامة إلى نظام آخر من العلامات".

من المعروف كيف أنّ المعجم البيرسي متغيّر وفي الغالب انطباعي، ومن اليسير أن ندرك في هذا، كما في سياقات أخرى، أنّ بيرس يستعمل *Translation* بالمعنى المجازي: ليس كاستعارة، بل بالأحرى كـ *pars pro toto* (بمعنى أنّه يسلّم بـ الترجمة على أنّها مجاز مرسل للتأويل)[1]. وفي هذا السياق كان بيرس يحاجج بعض المنطقيّين (" Those people") بخصوص مدلول *Immediate Neighborhood* المستعمل للتعريف بسرعة ذرّة .لا تهمّنا طبيعة الجدال، ولكن ما يهمّنا هو أنّ بيرس يعارض كون *Immediate Neighborhood* لا تعدو أن تكون عبارة اصطلاحيّة غير قابلة للتعريف بصفة أخرى. ينبغي تأويلها (عند الاقتضاء من خلال أيقونة، في هذه الحالة من خلال رسم بياني، مثلما يقوم به فعلاً في الفقرة نفسها) وبهذه الطريقة فحسب يُعرف "معناها" (*Meaning*). إنّه يريد أن يفسّر ماذا يعني التأويل، وبالتالي فهو كما لو كان يقوم، بصفة مختزلة، بالبرهنة التالية:

---

(1) انظر مثلاً ما ورد في: C.P. 2.89 يقع استعمال *Translation* في الوقت نفسه مع *Transaction Transfusion* و *Transcendental*، مثل ما يُمكن إيحاؤه "Suggested" (من لفظ *Transuasion* الذي يشير إلى Thirdness باعتبارها وساطة، ولكونها مختلفة عن *Originality* أو ("Firstness, "Being Such As That Being Is, Regardless of Aught Else وعن *obstinence* باعتبارها Secondness).

(1) يتوافر المدلول عندما يقع تعويض عبارة بعبارة أخرى تستتبع عنها كلّ الاستنتاجات التي تستتبع عن الأولى؛

(2) إذا لم يتّضح ما أريد أن أقول، فكّروا في ما يحدث في عمليّة لا تخفى مشقّتها على أحد، أي الترجمة (المثالية) لجملة من لغة إلى لغة أخرى، حيث يُفترض أو يُراد أن تستتبع من العبارة في لغة الوصول جميع الاستنتاجات التي تستتبع العبارة في اللّغة الأصليّة؛

(3) الترجمة من لغة إلى لغة هي المثال الأكثر جلاء عن محاولة قول الشيء نفسه بواسطة أنظمة علامات مختلفة؛

(4) هذه القدرة، وهذا الجهد التأويلي الشاق، ليسا محصوريْن فقط في الترجمة من لغة إلى أخرى، بل هما يخصّان كلّ محاولة لتوضيح مدلول عبارة.

بيرس، حتّى وإن لم يهتمّ أبداً بالترجمة من لغة إلى لغة أخرى (*ex professo*)، فهو لم يكن غافلاً كي لا يتبيّن خصوصيّة هذه الظاهرة بمقارنة بظواهر أخرى متعدّدة ومختلفة من التأويل، وكونه كان قادراً على التمييز بينها فذلك ما أظهره غورليه (Gorlée) (1993، خصوصاً ص 168). ولكن مجازة المرسل هذه أدهشت جاكوبسون الذي أكّد (1977: p. 1029) بحماس: " إنّ إحدى الأفكار الأكثر نجاحاً ولمعاناً التي تحصّلت عليها اللسانيات العامّة والسيميائيّة من المفكّر الأمريكي هي تعريف المدلول باعتباره " ترجمة علامة إلى نظام آخر من العلامات" (127.4). كم من النقاشات العديمة الجدوى حول الذهنيّة واللاذهنية كان يُمكن تفاديها لو نُظر إلى مفهوم المدلول من زاوية الترجمة. إنّ مسألة الترجمة أساسيّة من وجهة نظر بيرس ويُمكن (بل يجب) استعمالها بصفة منتظمة".

في الواقع، كان جاكوبسون يقول بكلّ بساطة إنّ مفهوم التأويل باعتباره ترجمة من علامة إلى علامة يسمح بتجاوز الجدال حول إن

كان المدلول يوجد في الذهن أو في السلوك، ولا يقول إنّ التأويل والترجمة هما دائماً وعلى كلّ حال العمليّة نفسها، ولكن إنّه من المفيد أن نواجه مفهوم المدلول من زاوية الترجمة (وأريد أن أعلّق: كما لو كان ترجمة). وفي عرض مواقف جاكوبسون (Eco 1978: p. 24) كتبتُ قائلاً: "يبيّن جاكوبسون أن تأويل عنصر سيميائي يعني "ترجمته" إلى عنصر آخر (يُمكن أن يكون خطاباً كاملاً) وأنّه من تلك الترجمة يخرج العنصر الواجب تأويله دائماً أغنى من حيث الابتكار". كما رأيتم، وضعتُ "ترجمته" بين مزدوجين، للإشارة إلى أنّها عبارة مجازية. يُمكن أن تكون قراءتي قابلة للنقاش، ولكنّني أريد أن أذكّر أنّني عرضتُ دراستي على جاكوبسون، قبل نشرها، وأنّه ناقش منها نقاطاً مختلفة، لا ليفرض استنتاجات عليّ مختلفة عن تلك التي توصّلتُ إليها (وهذا ليس من أساليبه)، ولكن للتدقيق، وللتوضيح إلى أقصى حدود الدقّة، ولاقتراح إحالات على دراسات أخرى له تؤكّد قراءتي. وفي هذا المقام لم تكن هناك معارضة لاستعمال المزدوجين. ولو أنّ جاكوبسون وجدها خارجة عن الموضوع، وبما أنّني كنتُ أستشهد به "حرفيّاً" أو أكاد، نبّهني بلطف إلى أنّه كان يريد استعمال *To Translate* بالمعنى التقني.

وما يبدو ربّما قابلاً للنقاش في فقرة جاكوبسون المذكورة هو الاستنتاج أنّ الرجوع إلى الترجمة، باعتباره أساسيّاً في فكر جاكوبسون، ينبغي أن يكون بصفة "منتظمة". ولكن يبدو لي أنّ جاكوبسون كان يريد قول أنّه يجب دائماً اعتبار ذلك الجانب من مسألة المدلول، لا أنّه يجب وضع مطابقة مطلقة بين الترجمة والتأويل[2].

---

(2) حول رأي بيرس أنّه إن كانت كلّ ترجمة تأويلاً فإنّ العكس ليس كذلك، انظر: نيرغارد (Nergaard) (2001).

2.10. الخط الهرمينوطيقي

إنّ الفكرة القائلة بأنّ كل نشاط تأويلي يُعتبر ترجمة لها جذور عميقة في التقليد التأويلي. والأسباب جليّة: من وجهة النظر الهرمينوطيقيّة كلّ مسار تأويلي هو محاولة فهم كلمة الآخر، وتبعاً لهذا، فقد وقع التشديد على الوحدة الجوهريّة لكلّ محاولات فهم ما قال الآخر. وفي هذا المعنى فإنّ الترجمة على حدّ قول غادامير (Gadamer) هي شكل من الحوار الهرمينوطيقي.

وقد كان هايدغر (Heidegger) سنة 1943 (في نطاق درس جامعي حول هيراقليطس) قد أعلن مطابقة الترجمة مع التأويل[3]. في تقديمه لدراسات ريكور (Ricoeur) حول الترجمة يذكر جرفولينو (Jervolino 2001: p. 17) نصّاً لغيرهارد إبلينغ (Gerhard Ebeling) في المدخل الموسوعي لـ *Hermeneutik*:

إنّ المصدر الاشتقاقي للفظ *hermenéuo* ومشتقّاته متنازع فيه ولكنّه يُرجع إلى جذور لها مدلول " الكلام" و"القول" (في علاقة مع اللفظ اللاتينيّ *verbum* أو *sermo*). يجب البحث عن مدلول اللفظ في اتجّاهات ثلاثة: القول (التعبير)، التأويل (الشرح) والترجمة (الترجمان) (. . .) إنّها تغييرات للمدلول الأساسي لـ" إفهام"، ولـ "التوسّط في الفهم" في علاقة بمختلف طرق طرح مسألة الفهم: سواء أن "يُؤوّل" حدث بواسطة الكلمات، أو خطاب بواسطة الشرح، أو قول في لغة أجنبيّة بواسطة الترجمة. وانطلاقاً من هنا يُمكن أن نلاحظ تشعّب فروع المسألة الهرمينوطيقيّة، التي لا يُرجع إليها مدلول واحد من بينها، بل ارتباطاتُها البنيويّة[4].

---

(3) انظر هايدغر (Heidegger) (1987).

(4) في ــــــــ 70: Hans Frhr. V. Campenhausen [et al.], *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* (Tubingen: Mohr, 1957-1965), III, col. 243.

إلاّ أنّ الارتباط لا يعني التطابق، ويلاحظ جرفولينو بصواب أنّ المسألة ليست في مطابقة فكرة التأويل بفكرة الترجمة، بقدر ما هي في معاينة الفائدة التي تحصل للهرمينوطيقيّة الفلسفيّة إذا ما احتوت داخل خطابها نتائج النقاشات القديمة والحديثة عن الترجمة (والعكس).

ينهج غادامير (1960) منهجاً أكثر حذراً، وليس من دون المجازفة ببعض التناقضات. فمن جهة، يؤكّد أنّ " كلّ ترجمة هي دائماً تأويل " (1960, tr. it.: p. 342) بل ويشدّد على أنّ كلّ ترجمة هي نتيجة التأويل الذي يقوم به المترجم إزاء العبارة التي يجد نفسه أمامها. وكما سنرى، فإنّ التأكيد على أنّ القيام بالترجمة يستوجب قبل ذلك تأويل النصّ لهو فكرة نشاطرها تماماً. ومن جهة أخرى (tr. it.: pp. 346-347) يحاول البرهنة على المطابقة البنيويّة العميقة بين التأويل والترجمة، اللّذين يضعهما تحت راية التسوية (الإيجابية)، أي ما أطلقتُ عليه أنا اسم التفاوض:

كما في الحوار.. يُمكن أن يؤدّي نسق النقاش المتبادل في النهاية إلى تسوية، هكذا يبحث المترجم، في حركة أخذ وردّ من المحاولات، عن الحلّ الأفضل، الذي هو دائماً مساومة. وكما في الحوار، لبلوغ هذا الهدف، يحاول كلّ طرف ما في وسعه لوضع نفسه موضع الآخر، لكي يفهم وجهة نظره، كذلك يعمل المترجم ما في وسعه لوضع نفسه بصفة كاملة موضع المؤلّف. ولكن هذا التحوّل لا يعني، في الحوار، الفهم الكامل، كما إنّه في الترجمة لا يتطابق مع نجاح النقل.. (وتبعاً لهذا) فإنّ وضعيّة المترجم ووضعية المؤوِّل هما في الجوهر متماثلتان.

ولكنّه يقول بعد ذلك على الفور إنّ كلّ مترجم هو مؤول، ولا

يعني هذا أنّ كلّ مؤوّل هو مترجم، وفي النهاية يعترف بأنّ "عمل المترجم لا يتميّز نوعيّاً، بل فقط في درجة كثافته، عن العمل الهرمينوطيقيّ العامّ الذي يعرضه علينا كلّ نصّ". ويبدو لي هذا التمييز في درجة الكثافة أساسيّاً. وفي الصفحات اللاحقة سأحاول بالفعل أن أميّز بعض درجات الكثافة.

يؤكد غادامير (مذكور، tr. it.: p. 349)، نعم، إنّ "الفهم والتأويل هما في نهاية الأمر الشيء ذاته" (وهذا من منظوره، بحيث إنّه في تحيين معنى النصّ يكون أفق المؤوّل الخاصّ حاسماً - وهو جانب لا يضعه أحد موضع الشكّ). ولكنّه بعد ذلك ببضع صفحات (tr. it.: p. 353) يقيم مثالاً ينبغي أن نوليه اعتباراً كبيراً: "تتمّ عمليّة الفهم كلّها داخل دائرة المعنى التي تصلنا بواسطة اللغة. أمام كتابة، لا يبدأ العمل الهرمينوطيقي إلاّ عندما يكون حلّ رموزها قد تمّ (ويُفترض أنّه تمّ بصفة صحيحة)".

الآن، هذا الحلّ الصحيح لرموز الكتابة هو بالنسبة إلى بيرس تأويل (كما كان تأويلاً ذلك الذي مكّن شامبوليون (Champollion)، بعد مقارنة ثلاثة نصوص هيروغليفي وديموطيقي ويوناني، من فكّ رموز حجر رشيد). ونلاحظ في هذا أنّ التأويل عند بيرس متصوّر أوسع من التأويل الهرمينوطيقي. ويجب، إذاً، أن نستخلص أن فكّ رموز حجر رشيد، الذي هو من دون شكّ في نظر بيرس تأويل، والذي يعتمد على مقارنة ثلاث نسخ من النصّ نفسه (أو على ترجمتيْن ومثال أصلي)، لم يبلغ، من وجهة النظر الهرمينوطيقية، حدّ الفهم، وهو لذلك تأويل.

يقول ستينير (1975)، في فصل عنوانه "الفهم باعتباره ترجمة"، إنّ الترجمة بالمعنى الحصري للّفظ ليست إلاّ حالة

خصوصيّة من علاقة التواصل التي يرسمها كلّ فعل لغويّ ناجح داخل لغة معيّنة. وبعد ذلك يعترف (1975، IV، 3) أنّ نظريّة بيْنلغويّة للترجمة يُمكن أن تسلك نهجيْن: إمّا أنّها طريقة للإشارة إلى أنموذج عمليّ لجميع المبادلات المعبّرة (بما فيها الترجمة البيْنسيميائيّة أو تحويل جاكوبسون)، أو هي شعبة ثانويّة من ذلك الأنموذج. ويستخلص ستاينر أنّ التعريف الشامل أكثر فائدة، وعلى هذا فهو يعتمده. ولكنّ ستاينر، بعد أن وضّح اختياره، أظهر بُعد نظر بقوله إنّ الاختيار لا يُمكن أن يتوقّف إلاّ على نظريّة لغة (ولكنّي أقول على سيميائيّة) تحتيّة. وكما سنرى، في بقيّة كتابي، أنطلقُ بطبيعة الحال من نظريّة أخرى للّغة، وسأوضّح ذلك، مؤكّداً أنّ اختياري أكثر وفاء لاختيار بيرس، وبالرّغم ممّا يبدو، لاختيار جاكوبسون.

لا شكّ في أنّ ريكور (1999) أغرته نظريّة ستاينر، وأنّه في التأويل (حتّى بالمعنى البيرسي) وفي الترجمة يُقال " الشيء نفسه بطريقة أخرى" ، مثلما تفعل المعاجم، أو مثلما يحدث عندما نعيد صياغة برهنة لم يقع فهمها، ويستخلص أنّ قول الشيء بألفاظ أخرى هو بالفعل ما يقوم به المترجم. والغريب في الأمر، ومن دون أن يكون هناك تأثير مباشر، نجد الفكرة عينها عند بيتريلّي (Petrilli) (2000). جاء بيتريلّي بالفكرة، التي ذكرتها في ملحوظة بالمقدّمة، التي يعرّف بها الترجمة على أنّها خطاب مباشر تحت قناع خطاب غير مباشر. ولكنّه من فكرة أنّه في الترجمة بالمعنى الحصري للّفظ يصحّ الإعلان الميتالغويّ المضمّن "المؤلّف فلان يقول في لغته ما يلي" ، يصل، مثل ريكور، إلى استنتاج أنّ هذه العمليّة مماثلة لإعادة الصياغة، التي تتضمّن كون " هذا اللفظ أو هذه الجملة تريد أن تقول كذا" أو "أريد أن أقول كذا" .

وحتّى أسبّق البعض من اعتراضاتي التي ستتبع، أذكّر أنّه في

الأوساط الفرنسيّة "للأوليبو" (Oulipo)، وباقتفاء أثر ماجستير كونو (Queneau)، أوحى أحدهم أنّ الجملة الاستهلاليّة لـ *Recherche* لبروست (Proust) (*Longtemps je me suis couché de bonne heure*) يُمكن أن تُصاغ جيّداً بصفة استدلاليّة كالآتي: تكلّفتُ عناء كبيراً في إقناع والديّ بأن يتركاني أذهب إلى فراشي بعد التاسعة. والمؤكّد أنّنا نجد أنفسنا هنا أمام حالة قصوى من " أريد أن أقول إنّ"، ولكن لا يُمكن تحويله إلى إعلان وراء نصّي " قال بروست بالفرنسيّة ما يلي".

وتبعاً لهذا، تجاه الدعوة المتأتّية من المنهج الهرمينوطيقي بإفراز نواة مشتركة في جميع عمليّات التأويل، يبدو من الضروري أيضاً أن نحاول إفراز الفوارق العميقة الموجودة بين مختلف أنواع التأويل. تساعدنا ترجمة جيّدة لشلايرماخر (Schleiermacher) على فهم أفكاره، ولكن وظيفتها وطرق عملها مختلفة عن الصّفحات التي خصّصها غادمار لهذا المؤلّف، عندما أراد تأويله وتوضيح أفكاره (بل وحتّى نقده)، ممسكاً إن جاز القول بأيدينا ليجعلنا نستمدّ من نصّ الفيلسوف (الأصلي أو المترجم) حتّى تلك الاستدلالات التي لا يعبّر عنها بصفة صريحة.

وبالرجوع إلى بيرس أكثر منه إلى الهرمينوطيقا، يبدو أن باولو فابري (1998: pp. 115-116) يتّخذ الموقف نفسه الذي اتّخذه ستينير. فهو يقول إنّه " إذا قرأنا بانتباه بيرس، لرأينا أنّ العلامة، حسب هذا المؤلّف، في علاقتها مع علامة أخرى، ليست مجرّد إرجاع؛ وبالفعل، حسب بيرس، إن مدلول العلامة هو العلامة التي يُترجم بها" وهذا بطبيعة الحال شيء غير قابل للنقاش. يعترف فابري على الفور أنّها قد تكون استعارة، ولكنّه يقبل أن "يأخذها مأخذ الجدّ". وتبعاً لهذا، بعد إحالة على لوتمان (Lotman)، يؤكّد بكلّ يقين أنّ

فعل الترجمة هو أوّل فعل دلالة، وأنّ الأشياء لها معنى بفضل فعل ترجمة يقع داخلها. يريد فابري أن يقول بطبيعة الحال إنّ مبدأ الترجمة يمثّل الدّافع الأساسي لتوليد الدلالة، وبالتالي إنّ التأويل هو في مقام أوّل ترجمة. ولكنّ هذا هو بالفعل الطريقة التي تُقرأ بها استعارة بيرس قراءة حرفيّة.

أن نأخذ مأخذ الجدّ استعارة يعني أن نستخرج منها كلّ الإيحاءات الممكنة، لا أن نحوّل الآلة الاستعاريّة إلى مصطلح تقني. وبالفعل، في محاولته لتشغيل الاستعارة بأقصى طاقتها، وجد فابري نفسه في الصفحة اللاحقة مضطرّاً إلى الحدّ من مداها. بخصوص ما قاله سيأتي الحديث عنه من بعد، يكفي القول إنّه يدرك (خلافاً للكثيرين) أنّه يوجد حدّ للترجمة، عندما " يوجد تنوّع في مادّة التعبير". وعندما نتعرّف على ذلك الحدّ، يكون من الضروري قول إنّه، على الأقلّ في حالة، توجد أشكال من التأويل غير قابلة تماماً للتطابق مع الترجمة بين لغات طبيعيّة.

عالم التأويل أوسع من عالم الترجمة بحصر المعنى. وقد يقول البعض إنّ الإلحاح على هذه النقطة ليس فقط مسألة كلمات، وإنّه إن أردنا دائماً وعلى كلّ حال استعمال الترجمة على أنّها مرادف للتأويل، فيكفينا الاتّفاق على ذلك. ولكن قبل كلّ شيء، وعلى الأقلّ من الوجهة الاشتقاقيّة، ليست مسائل الكلمات شيئاً قليل الأهميّة[5].

---

(5) يلاحظ مونتناري (Montanari) (2000: p. 203) أنّ وضع كلّ تأويل تحت راية الترجمة "لا يجد له مكاناً في الوصف الذاتي للأعمال الفنيّة". قد لا يكون هذا حجّة لأنّ الفنّانين لا يرون الروابط المشتركة التي يراها السيميائيّون، ولكن من الهامّ أن يُمضي المخرج الذي ترجم الفيلم لا كمترجم بل كمؤلّف للفيلم الجديد، ذاكراً النصّ المصدر في العناوين الرئيسة (مستمدّ من، مقتبس من). وبما أنّنا نعتبر أنّه لخلق جماليّة جيّدة ينبغي اعتبار مذاهب الفنّانين، فإنّه لا يُمكن إهمال هذا الإدراك الذاتي.

في اللّغة اللاتينيّة يظهر اللّفظ *translatio* مبدئيّاً بمعنى " تغيير"، ولكن أيضاً بمعنى " نقل"، تحويل مصرفي للمال، تطعيم نباتي، استعارة[6]. ولا نجده إلاّ عند سينيكا (Seneca) بمعنى النقل من لغة إلى أخرى. كما إنّ لفظ *traducere* كان يعنى " قاد إلى ما وراء". ولكنّنا نتذكّر أنّه في القرون الوسطى أيضاً يظهر *translatio imperii* باعتباره نقلاً، أي انتقال السلطة الإمبراطوريّة من روما إلى العالم الجرماني.

ويبدو أنّ العبور من "الانتقال من مكان إلى آخر" إلى "الترجمة من لغة إلى أخرى" راجع إلى هفوة من ليوناردو بروني (Leonardo Bruni) الذي فهم غلطاً أولو جيليو (Aulo Gellio) (Noctes I, 18): "*Vocabulum graecum vetus traductum in linguam romanam*"، حيثُ يُراد قول إنّ الكلمة اليونانيّة نُقلت أو طعّمت في اللغة اللاتينيّة. على كلّ حال انتشر استعمال *tradurre* (ترجم) في القرن الخامس عشر بالمعنى المعروف اليوم، وأخذ مكان *translatare* (على الأقلّ في الإيطالية وفي الفرنسيّة) الذي هو *traductus*، بالمعنى القديم للّفظ، أي نقل من مكان إلى آخر مثل *To Translate* الإنجليزي (انظر فولينا (Folena) 1991). وصل إلينا، إذاً لفظ، *tradurre* بالمعنى الأوّل للنقل من لغة إلى أخرى.

ولا شيء يمنع من توسيع المجال الدلالي للّفظ ليحتوي على ظواهر مشابهة أو مماثلة (بطريقة ما أو تحت جانب من الجوانب). إلاّ أنّه في تنوّع توليد الدلالة توجد ظواهر، إن كان من المفيد

---

(6) إنّه لمن المثير دائماً للدّهشة أنّنا نرى في اليونان، في وقتنا الحاضر، شاحنات عظيمة تحمل على جانبها كتابة تقول *metaphorà*: وهي شاحنات لنقل الأثاث، مثل شاحنات النّاقل (Gondrand) عندنا.

الإشارة إلى مشابهتها، فمن المفيد أيضاً الإشارة إلى تباينها، على الأقلّ من زاوية النظريّة السيميائيّة. بالنسبة "للعلماني" يكفي إدراك أنّ الكائنات البشريّة تتواصل في ما بينها، يفهم بعضها البعض، أو يفهم غلطاً، وأنّ الأمور تسير أحياناً كما ينبغي وأحياناً لا. ولكن إن مارسنا السيميائيّة فذلك بالفعل لفهم هذه التباينات ولمعاينة كم هي تؤثّر في عمليّات توليد الدلالة. وإذا حدث أنّنا وجدنا، بالرّغم من التباينات، تماثلاً، أو أكثر من ذلك، وأنّنا ذهبنا مثلاً إلى تأكيد أنّه بنقل الكوميديا الإلهية إلى صور متحرّكة يُمكن توضيح معانيها العميقة بصفة أفضل ممّا يكون لو تُرجمت ترجمة رديئة إلى اللغة السواحليّة، فإنّ هذه مسألة تأتي من بعد، عندما سندركُ أنّ الأمر يختلف بين تلخيص الكوميديا الإلهية، وترجمتها إلى اللّغة السواحليّة وتحويلها إلى صور متحرّكة.

3.10. أنواع التأويل

هناك، علاوة على تصنيف جاكوبسون، تصنيفات أخرى للترجمة، مثل توري (Toury) (1986)، توروب (Torop) (1995، الذي يعرض مع ذلك قائمة من الثوابت في الترجمة)، وبيتريلّي (Petrilli) (2000). لا أريد عرض تصنيف آخر، حتّى لا أجازف وأضع، في قفص من الأنواع المحدَّدة، عملية تخطٍّ، لكونها تسير بتفاوضات متواصلة نصّاً بنصّ (وجزءاً من نصّ بجزء من نصّ)، على طول مسترسل من المعادلات، والانعكاس أو الوفاء مهما أردنا تسميته - وهذا الثراء للمسترسل وقابليّته للاّمتوقّع هما بالفعل ما ينبغي علينا احترامه.

أرى على العكس أكثر إفادة، لتمييز الفوارق، تصنيف مختلف أشكال التأويل حيث تتجمّع الطرق اللامتناهية للترجمة بالمعنى

المحدّد للفظ تحت ذات واسعة الاحتواء - وهذا ما يحدث أيضاً بالنسبة إلى الإمكانيات اللامتناهية للترجمة البيْنسيميائيّة.

1. التأويل من طريق النسخ

2. التأويل الضمنظامي

1.2. ضمنسيميائي، داخل أنظمة سيميائيّة أخرى

2.2. ضمنلغويّ، داخل اللّغة الطبيعيّة نفسها

3.2. الأداء

3. التأويل البيْنظامي

1.3. مع تغييرات محسوسة في الجوهر

1.1.3. تأويل بيْنسيميائي

2.1.3. تأويل بيْنلغوي، أو ترجمة بين لغات طبيعية[7]

3.1.3. إعادة صياغة

2.3. مع تغيير في المادّة

1.2.3. المشابهة الترادفية

2.2.3. اقتباس أو تحويل

بإمكاننا أن نتخلّص على الفور من التأويل بالنسخ أي بالتعويض الآلي، مثلما يحدث مع ألفبائيّة مورس. يتقيّد النّسخ بترميز صارم، وبالتالي يُمكن أن يُنجز حتّى من طرف آلة. وغياب قرار التأويل وكلّ

---

(7) كلّ ترجمة، باعتبارها صنفاً ثانويّاً، هي تأويل. أساء دوزي (Dusi) (2000: p. 9) الفهم عندما قال، بالرّجوع إلى إيكو (2000)، إنّ عالم التأويل بالنسبة إليّ أوسع من عالم الترجمة، وهذا صحيح، ولكنّه يضيف "حتىَ وإن اعترف بوجود ترجمات قادرة على اختيار أيّ مؤثّر أو هدف رئيسٍ من النصّ الأصلي يجب عليها اتّباعه، مثلاً المؤثّر الشعري، لتصبح بهذه الطريقة تأويلاً جيّداً لمقاصد النصّ". لم يكن استثناء من طرفي، كنتُ أقول في تلك الدراسة (وأعيده هنا) إنّ كلّ ترجمة، حتّى ترجمة أمطر بـ *it rains* هي تأويل.

لجوء إلى السياق أو إلى ظرف القول يجعل هذه الحالة قليلة الأهميّة بالنسبة إلى موضوعنا.

يُمكن أن نلاحظ، على أكثر تقدير، أن ظاهرة النّسخ هي أيضاً العلاقة بين الحروف الأبجدية، في تعبيرها الخطّي، والأصوات المقابلة. للحروف الأبجديّة الإيطالية بنية شبيهة تقريباً بأبجدية مورس: في ما عدا بعض الحالات الاستثنائيّة (مثل *c* و*g* ليّنة أو صلبة، *gn* أو *sc*) بصفة عامّة يوافق كلّ حرف صوتٌ محدّد، خاصّة إذا استعملنا النبرات وميّزنا مثلا بين *è* مفتوحة و*é* مغلقة - وعلى كلّ حال تُعتبر ترميزاً نسخيّاً ألفبائيّة علماء الأصوات التي يُعبّر عنها من خلال علامات شكليّة. والباقي كلّه تنويعات فوقطعيّة (أشكال النّطق، والأداء، وغير ذلك) التي لا تؤثّر في نظام اللغة. يُمكن أن نعطي الحاسوب نصّاً إيطاليّاً مكتوباً ونحصل بصفة آلية على مقابلة صوتيّة يقدر على الأقلّ كلّ متكلّم على التعرّف عليها. والتنويعات الفوقطعيّة تكون لها قيمة فقط في أقوال من نوع مسرحيّ، حيث تُؤخذ بعين الاعتبار الدينامية، والتفخيم، والأداء، ولكن هذه هي فعلاً ظواهر جوهريّة، تصبح هامّة، كما سنرى، في نصوص ذات وظيفة جماليّة.

وفي الطرف الأقصى المقابل نجد اللّغة الإنجليزيّة. جورج برنارد شو (George Bernard Shaw) في إبرازه لصعوباتها، يتساءل كيف يجب نطق كلمة "*ghoti*" ويجيب "*fish*" : *gh* مثلما في *Laugh*، و *i* مثلما في *Women* و*ti* مثلما في *Nation*. ولكنّه بالإمكان الحديث عن إمكانية نسخ آلي لا باعتبار المرور من الصوت إلى العلامة الأبجديّة (والعكس)، بل المرور من الصوت إلى كلمة كاملة مكتوبة (والعكس)، باستعمال ترميز معقّد حيث يُحدّد فيه كيف يجب تمييز النطق في *Laugh* و*Maugham*، في *Rush* و*Bush*، في *Plow* و*Row*، إلى غير ذلك.

4.10. التأويل الضمنسيميائي

يقع التأويل الضمنظاميّ داخل النظام السيميائيّ نفسه، وهذه هي الحالات التي تحدّث فيها جاكوبسون بصفة عامّة عن إعادة صياغة. توجد حالات معبّرة من التأويل الضمنظاميّ، أو بالأحرى الضمنسيميائي، في أنظمة غير لغويّة. يُمكن الحديث، بجواز استعاري، عن إعادة صياغة بخصوص قطعة موسيقيّة وقع نسخها في نغميّة مختلفة، بالمرور من السلّم الأكبر إلى الأصغر أو (قديماً) من المقام الدُّوري إلى الفريجي. أو عندما ننسخ رسماً، أو نصغّر السلّم أو نبسّط (أو العكس ندقّق أكثر) خارطة. وحتّى في هذه الحالات، فإنّ التعبير عن المضمون نفسه بعلامات مختلفة يجعلنا نفهم أنّه يُراد تحديد شكل المضمون تحديداً أفضل (مثال ذلك، أنّ تبسيط خارطة يجعل حدود بلدة أو منطقة ما أكثر وضوحاً)، ولكنّنا نبقى دائماً داخل الشكل عينه والمسترسل ذاته أو مادّة التعبير نفسها (صوتيّة، مرئيّة. . . إلخ). كلّما وقع إسقاط على سلّم مصغّر تغيّرت ماهية العبارة، ولكنّها تتغيّر أيضاً عندما تُنطق الجملة نفسها من طرف متكلّمَيْن مختلفَيْن، صيحاً أو تهامساً، والتغيير يُعتبر غير مفيد حبّاً في التأويل.

لنفترض أنّه يُعرض في مدرسة هندسة معماريّة أنموذج مصغّر للمسرح الرّوماني (Colosseo). ما دام الأنموذج يحافظ من دون تغيير على النّسب نفسها بين مختلف العناصر، فإنّ تصغير السلّم يكون غير ذي أهميّة. وما دام اللون ينسخ لون المعلم الواقعي، فإنّه لا يهمّ اختيار صنع الأنموذج من اللّوح، أو من الجبس أو من البرونز (وحتّى بالشوكولاتة، إن وجدنا صنّاعاً مهرة). ولكن من يستعمل الأنموذج يجب أن يُدرك أنّه يستعمل بالفعل أنموذجاً، أو نوعاً من "التلخيص" أو "التفسير" للكوليزي، ويجب ألاّ يفكّر أنّه بصدد

التمتّع بمشهد قطعة صياغة رومانيّة غريبة، مثلما نعجب بمشهد مِمْلحات تشيلّيني (Cellini).

في دكاكين فلورنسا تُباع نسخ مصغّرة لمنحوتة "داود" (David) لـ مايكل آنجلو (Michelangelo). الهدف منها الدراسة أو التذكّر، وإذا كانت العلاقات النسبيّة صحيحة، فإنّ المادّة تُصبح عديمة الأهميّة وتكون لدينا حالة مقبولة من التأويل الضمنسيميائيّ. ولكنّ أيّ ناقد سيقول لنا إنّه إذا كان داود منسوخاً بقياس عشرين سنتيمتراً فإنّ جزءاً من المتعة الجمالية سيُفتقد، لأنّه من الأساسي للاستمتاع الجمالي الكامل بالعمل الفنيّ وجود القياس الواقعي - ويختلف الأمر بين مشاهدة كنيسة سيستين (Capella Sistina) مشاهدة حيّة ومشاهدتها منسوخة، ولو بصفة تكاد تكون كاملة، على صفحات كتاب أو فوق شُفافة. ويُمكن أن نتحدّث مجازيا عن "ترجمة" في النّحت إذا وقع نسخ تمثال بواسطة الترسّم، مع احترام كلّ القياسات والخاصيّات التي تظهرها المادّة الأصليّة للعين وللّمس - حتّى إنّ السيّاح بإمكانهم التمتّع بتجربة جماليّة مرضية من منسوخة "داود" المعروضة خارج "بالازو فيكيو" (Palazzo Vecchio) بفلورانسا، حتّى وإن كانوا يعرفون أنّ الأصل موجود في مكان آخر. ولكن، لو نسخنا "داود" بالبرونز المطلي بالذهب، بالقصدير أو بالبلاستيك، حتّى وإن بقينا داخل المسترسل نفسه من الموادّ الثلاثيّة الأبعاد الممكن بطريقة ما معالجتها، فإنّ تغيير المادّة يُلغي جزءاً كبيراً من المؤثّر الجمالي للأصل. وهذا يُبيّن لنا أنّه، حتّى في أنظمة سيميائيّة غير لغويّة، عندما يُراد الحصول على مؤثّر جمالي، فإنّ تغيير المادّة يُصبح ذا أهميّة.

5.10. التأويل الضمنلغويّ أو إعادة الصياغة

ما يهمّ أكثر في سياق موضوعنا هي بالأحرى حالات التأويل الضمنظامي داخل اللّغة الطبيعيّة نفسها. هنا توجد كلّ حالات تأويل

لغة طبيعيّة بواسطة نفسها، مثل الترادف الجافّ، والوهمي في الغالب، مثل أب = بابا، أو التعريف، الذي يُمكن أن يكون موجزاً جدّاً (مثل قطّ = "ثدييّ سنّوريّ) أو مستفيضاً جدّا (مثل مدخل في موسوعة حول القطّ)، أو الشّرح، أو الملخّص، وكذلك أيضاً الحاشية، والتعليق، والتعميم (الذي هو بالفعل إعادة قول شيء متعسّر بألفاظ متيسّرة)، إلى أن نصل إلى الاستدلالات الأكثر تطوّراً بل وإلى المحاكاة السّاخرة - باعتبار أنّ المحاكاة السّاخرة وإن كانت من أشكال التأويل القصوى، هي في بعض الحالات شكل ثاقب جدّاً من التأويل، ولنفكّر في محاكاة بروست (Proust) في *Pastiches et mélanges*، التي تساعد في التعرّف على الآليات الأسلوبية، والتكلّف، وعادات مؤلّف ما. في جميع هذه الحالات كون المضمون نفسه يُعبّر عنه بواسطة موادّ مختلفة لهو شيء مقبول جدّاً بالفعل حبّاً في التأويل - لنعرف دائماً شيئاً إضافيّاً بخصوص المؤوَّل، كما يقول بيرس.

وكونُ إعادة الصياغة ليست ترجمة، فهو ما يُمكن بسهولة إبرازه من خلال بعض الألعاب التي أعرضها هنا. إذا كانت الحالة الأكثر بدائيّة من إعادة الصياغة هي التعريف، لنتصوّر أنّنا نعوّض ألفاظ نصّ بالتعريفات المعادلة. لنأخذ، رجوعاً إلى قتل الفأر أو الجرذ كيفما أردنا تسميته، المشهد الذي يقتل فيه هملت بولونيو:

Queen Gertrude - What wilt thou do? thou wilt not murder me? Help, help, ho!

Lord Polonius - (Behind) What, ho! Help, help, help!

Hamlet - (Drawing) How now! a rat? Dead, for a ducat, dead!

Makes a pass through the arras

Lord Polonius - (Behind) O, I am slain!

Falls and dies.

بما أنّنا نتحدّث عن إعادة صياغة داخل اللّغة نفسها، ولكي نجعل كلّ شيء أكثر سهولة، لننطلق من ترجمة لهذا المشهد، ترجمة أكثر ما يُمكن حَرفيّة:

الملكة - ماذا تريد أن تفعل؟ لعلّك تريد قتلي؟ النّجدة، النّجدة، آه!

لورد بولونيوس (من الخلف) : يا! النّجدة، النّجدة، النّجدة!
هملت (مستلاّ سيفه) - كيف! فأر؟ ميّت، مقابل دوكا، ميّت!
يسدّد ضربة سيف من خلال البساط الحائطي.
بولونيوس (من الخلف) - آه، قتلوني!
يسقط ويلفظ أنفاسه.

أعوّض بالتعريفات الأكثر ملاءمة للسّياق والموجودة في معجم عادي:

الملكة : ماذا تريد أن تنجز؟ هل عندك نيّة غير مؤكّدة في أن تسبّب لي الموت؟ صيحة إغاثة، صيحة إغاثة، آه!

لورد بولونيوس (من وراء شيء ما) - يا! صيحة إغاثة، صيحة إغاثة، صيحة إغاثة!

هملت (مخرجاً السّيف من غمده) - بأيّ طريقة؟ أحد أنواع الحيوانات الثدييّة من فصيلة الفأريّات التابعة لجنس *Rattus*، طويلة الذنب يتراوح طوله بين 15 و30 سنتمتراً؟ شخص، حيوان، كائن حيّ فقد الحياة، من أجل نقد ذهبيّ أو فضيّ سُكّ تحت حكم دوج، شخص، حيوان، كائن حيّ فقد الحياة!

ضرب بقوّة بواسطة سلاح أبيض مسلول من غمده، موساه طويلة، مستقيمة ومدبّبة، محدثاً ثقباً أو جرحاً في ستار معلّق على الحائط مصنوع من قماش مصنّع باليد على المنسج بخيوط من الصوف، من الحرير الملوّن، وأحياناً من الذهب والفضّة، معقودة

في النسيج لتمثّل مشهداً أو رسماً، ويصلح لتزدان به جدران قصور النبلاء.

بولونيوس (من وراء شيء ما) - آه، لقد أذاقوني الموت بالعنف!

يسقط على الأرض لفقدان التوازن أو السّند ويفارق الحياة.

على مستوى الانعكاسيّة، قد نتمكّن انطلاقاً من هذا النصّ من إعادة تحرير الأصل. ولكن لا يقدر أيّ شخص عاقل على قول إنّ النصّ المذكور أعلاه هو ترجمة لنصّ شكسبير.

ويقع الشيء نفسه لو عوّضنا الألفاظ بألفاظ أخرى يعترف بها المعجم على أنّها مرادفات:

الملكة - ماذا تريد أن تنجز؟ ربّما تنوي نزع الحياة منّي؟ أغيثوني، أغيثوني! آه

لورد بولونيوس (وراء شيء) - يا! أغيثوني، أغيثوني، أغيثوني!

هملت - (مشرعاً سيفه) - بأيّ صفة! فأر؟ فقد الحياة، من أجل درهم ذهبيّ، فقد الحياة!

يوجّه ضربة بالسّيف وسط الستّار المعلّق على الجدار.

بولونيوس (وراء شيء) - آه، أماتوني!

(يرتطم بالأرض ويموت).

لقد بلغنا المحاكاة السّاخرة، التي يريد بعضهم أن تكون شبيهة بالترجمة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الشرح ، الذي لا يُمكن اعتباره ترجمة. نشر غويدو ألمانسي (Guido Almansi) وغيدو فينك (Guido Fink) مختارات من المحاكاة السّاخرة[8] *Quasi Come*.

---

(8) ميلانو: بومبياني (Bompiani) 1976.

وخُصّص أحد الفصول إلى "البريء الزائف" أي إلى محاكاة غير مقصودة. ومن بينها توجد ترجمات لأعمال أدبيّة عظيمة متصرَّف فيها. ويذكر المؤلّفان، كمثال للشرح المختصر، حكايات من شكسبير *Tales From Shakespeare*، التي ألّفها في بداية القرن التاسع عشر تشارلز وماري لامب (Charles and Mary Lamb). وهذا هو المشهد كما جاءت روايته:

" إذاً "، قالت الملكة "إن أظهرتَ قلّة تقديرك لشخصي، فإنّي سأضعك أمام مَن يعرف كيف يكلّمك"، وبادرت بالخروج لمناداة الملك أو بولونيوس. ولكن هملت كان لا يريد أن يتركها تذهب، الآن وجدها وحدها، وسيحتفظ بها إلى أن يرى هل ستجعلها كلماته تحسّ بحياتها الشرّيرة؛ فأمسكها من يدها، وقبض بشدّة ثمّ أجلسها. فانتابها الخوف من معاملته المتهيّجة، وخافت أن يحمله جنونه على إيذائها، وصرخت؛ عندئذ سُمع صوت من وراء البساط الحائطي، "النّجدة، النّجدة، الملكة!" وعندما سمعه هملت ظنّ أنّ الملك يختبئ وراء البساط، فاستلّ سيفه وضرب في المكان الذي صدر منه الصوت، كما لو ضرب فأراً يجري فوقه، إلى أن كفّ الصّوت، واستنتج هو أنّ الشخص مات. ولكنّه عندما أخرج الجسم، لم يجد الملك، بل بولونيوس، المستشار الدسّاس، الذي اختبأ للتجسّس من وراء البساط.

كنا ننتظر في الشرح أن يبرِّر مضمونٌ ما التعبيرَ. ولكن، بما أن المضمون ظلَّ غامضاً، لم نفهم لماذا نُظِّم التعبير على هذا النحو. ولذلك، لم يكن الشرحُ ترجمةً لأنه لم يُحدث التأثير نفسه، أي المقصد الغالب للمقطع الأصلي.

إلى حدّ الآن تفكّهتُ قليلاً، ولكن، كان من الضروري إظهار أنّ القول بأنّ كلّ تأويل هو ترجمة، وأنّ التمادي في الفكرة إلى

حدودها القصوى، سيحملنا بالفعل إلى تصديق اللامعقول. إلاّ إذا اعتبرنا، مثلما أقول، أن الترجمة في هذه الحالات هي استعارة، شيء من قبيل تقريباً كما لو. ولكن لماذا استعمال الاستعارة، التي هي مشروعة في ظروف تعليميّة، بينما نتوفّر على مصطلح تقني مثل التأويل (والصنف التابع له الذي هو إعادة الصياغة) يعبّر بصفة جيّدة عن ذلك؟

لقد سبق أن أشرتُ إلى أنّ هذه الترجمات الزائفة لا تُحدث في القارئ التأثير نفسه الذي يُحدثه النصّ الأصلي. أشكّ كثيراً في أنّ مَن يقرأ إعادة صياغتي لمشهد هملت سيحسّ بالتأثيرات القويّة نفسها التي تهزّنا إزاء المشهد المفاجئ لهملت وهو يطعن بولونيوس. لماذا بما أنّها، باعتبارها أمثلة من إعادة صياغة، تحاول أن تبلّغ المضمون نفسه؟ ماذا يُمكن أن يكون ذلك المؤثّر الإضافي الذي لم تنجح في إحداثه؟ ولماذا بدا لنا جائزاً أن نترجم *How Now! a Rat?* بألفاظ مثل كيف! فأر؟ بينما اعتبرنا من السخافة أن نترجم أحد أنواع الحيوانات الثدييّة من فصيلة الفأريّات التابعة لجنس Rattus، طويلة الذنب يتراوح طولها بين 15 و30 سنتمتراً؟

سأعود إلى هذه المسألة في الفصل اللاحق، المخصَّص لجوهر العبارة وليس للمضمون. أمّا الآن فإنّني أريد أن أوضّح أكثر الفارق بين إعادة الصياغة والترجمة.

6.10. التأويل أوّلاً، ثمّ الترجمة

لنعاين (باقتفاء أثر ليبسشكي (Lepschky 1981: pp. 456-457)) كيف يُمكن ترجمة الجملة الإنجليزية *His Friend Could not See The Window*. يُلاحظ ليبسشكي أنّ هذه الجملة البسيطة تسمح بأربع وعشرين ترجمة إيطالية مختلفة، تتنسّق بطريقة مختلفة حسب سلسلة من الخيارات مثل (1) إن كان *Friend* ذكراً أم أنثى، (2) إن كان

ينبغي فهم *Could Not* على أنّه صيغة استمرار أم ماض، (3) إن كان يجب فهم *Window* على أنّه نافذة، نافذة صغيرة (لقطار) أو شبّاك (مصرف). كان ليبسشكي أوّل من اعترف أنّ الأربع والعشرين إمكانيّة توجد فقط في المجرّد، لأنّه داخل السياق واحدة فقط تكون ملائمة. ولكنّنا عندئذ نجد أنفسنا أمام ثلاث مسائل مختلفة في ما بينها:

(1) الإمكانيّات الأربع والعشرون موجودة فقط باعتبارها احتمالات النظام اللغوي (وفي هذا المعنى يسجّل معجم جيّد مثلاً كلّ المعاني المحتملة، أي كلّ مؤوّلات *Window*).

(2) أمام نصّ يحتوي على هذه الجملة، يجب على القارئ - وأقول القارئ الإنجليزي أيضاً - أن يقرّر، حسب السياق، على أيّ حكاية تحيل. مثلاً:

(أ) يوجد "ش" وهو ذكر؛ توجد "س" وهي أنثى؛ "س" صديقة لـ" ش" ؛ "س" في وقت ما من الماضي لم تتمكّن من رؤية النافذة (التي كان "ش" يشير إليها من الطريق)؛

(ب) يوجد "ش" وهو ذكر؛ يوجد "س" وهو ذكر؛ "س" صديق لـ" ش"؛ "س" في كلّ مرّة يدخل فيها إلى المصرف لا يقدر على التعرّف على الشبّاك (الذي سيسحب منه دفتر الشيكات)؛

(ج) يوجد "ش" وهو ذكر؛ توجد "س" وهي أنثى؛ "س" صديقة لـ" ش" ؛ في وقت ما من الماضي لم تتمكّن "س" من رؤية نافذة (القطار)؛ وهكذا دواليك.

(3) لذا، لترجمة الجملة، ينبغي قبل ذلك القيام بالعملية (2)، التي تمثّل إعادة صياغة للنصّ المصدر. ولكن أمثلة إعادة الصياغة (أ) ـ (ج) ليست أمثلة ترجمة. يجب على المترجم قبل كلّ شيء أن يعيد صياغة الجملة الأصلية على أساس فرضيّة يقوم بها بخصوص

العالم الممكن الذي تصفه، وبعد ذلك فحسب بإمكانه أن يترجم : (أ1) لم تتمكّن صديقته من رؤية النّافذة؛ (ب2) لم يتمكّن صديقه من رؤية الشبّاك ؛ (ج1) لم تتمكّن صديقته من رؤية نافذة (القطار). وبالتالي، إن بعض عمليات إعادة الصياغة، المُضمَرة، ضرورية بالتأكيد لإزالة التباس الألفاظ وفق السياق (وحسب العالم الممكن)، لكن هذه المرحلة تمهيديَّةٌ في خدمة مرحلة الترجمة.

يحلّل تيم باركس (1997: pp. 79 sgg.) بدقّة فقرة من "The Dead" من *Dubliners* لجويس (Joyce) حيثُ يأتي الحديث عن علاقة حسّاسة بين زوج وزوجته - راود الزوجَ الشكّ في أنّ زوجته أقامت علاقة مع رجل آخر. مدفوعاً بالغيرة - وبينما كانت زوجته نائمة إلى جانبه - ترك الزّوج بصره يجول عبر الغرفة :

A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its side.

وهذه هي ترجمة بابي (Papi) وتاديني (Tadini):

Il laccio di una sottoveste che penzolava a terra, uno stivale diritto, con il gambale afflosciato, accanto al compagno rovesciato su un fianco.

[رباط ثوب داخلي يتدلّى إلى الأرض، وجزمة مستقيمة، طرفها العلوي مرتخ، إلى جانب رفيقتها المقلوبة على جانبها]

لقد تركّز تحليل باركس بالخصوص على *accanto* (إلى جانب) و*rovesciato* (مقلوب). وتأويله للنصّ هو أنّ الزّوج يرى نفسه في الجزمة الأولى، الواقفة مستقيمة بطرفها المرتخي، بينما يرى زوجته في الثانية. واستعمال فعل *to lay* يبدو موحياً لأنّه في الفقرة اللاحقة يعود هذا الفعل مرّتيْن ليصف تماماً وضعيّتي الزوج والزوجة. لذا فإنّ النصّ الإنجليزي يقابل الجزمتيْن (بواسطة الفعليْن الأحاديّي المقطع *Stood* و*Lay*، المميّزيْن تماماً)، بينما الترجمة الإيطاليّة "توحي

بوحدة غير موجودة في النصّ الإنجليزي". ومن جهة أخرى فإنّ *rovesciato* لترجمة *lay* "توحي بفكرة شخص طُرح أرضاً أو منقلباً رأساً على عقب" وتبدو غير ملائمة لأنّها قد تجوز بالنسبة إلى الجزمة لكنها لا تتلاءم مع الزوجة.

وكان باركس أوّل من لاحظ أنّ ترجمة بابي وتاديني ممتعة في مجملها ولا داعي للإلحاح كثيراً على هذه التفاصيل. أخذتُ ترجمة فرانكا كانكونيي (Franca Cancogni) للمقارنة ووجدتُ ما يلي:

Il laccio di una sottana pendeva sul pavimento, uno stivaletto stava in terra per ritto, il gambale floscio ripiegato, e il compagno gli giaceva accanto su un fianco.

حُلَّت مسألة *Lay*، ولكن بقي تفصيل، مشترك بين الترجمتيْن: بترجمة *Fellow* بلفظ *compagno* (رفيق) يُسند حتميّاً في الإيطاليّة للجزمة جنسٌ (بطبيعته مذكّر في الإيطالية)، بينما سواء - *Fellow* خصوصاً للإشارة إلى جماد - أو *Boot* لا يتوافران على جنس، وبالتالي فمن الأيسر مطابقتهما أيضاً مع الزوجة. إلاّ أنّني أجد في ترجمة كانكونيي شيئاً جديراً بالانتباه وهو أنّها عوّضت stivale (جزمة) بـ *stivaletto* (سويقيّة، جزمة نسائيّة): فهو لا يضيف فقط إيحاءًا بالأنوثة، ينزع شيئاً من الرجولة عن *stivale*، الذي يسقط مرتخياً على الفرعة، بل وأيضاً لأنّ السويقيّة النسائيّة، خلافاً للجزمة العسكريّة، بالذات في ذلك الـ*Upper* (أي في الفتحة التي تدخل منها السّاق) تنفتح طبيعيّاً لتفسح المجال للرّباط، ولذا عندما يُحلّ الرّباط ترتخي. وبالتالي، لجعل الترجمة انعكاسيّة فيما يخصّ المعنى "العميق" للنصّ، ينبغي ربّما جعل النصّ أكثر إيجازاً، بالمراهنة على ما هو جوهريّ، أو بإضافة شيء ما. لذا أعرض حلّيْن:

Uno stivaletto stava ritto, con la gamba afflosciata : l'altro giaceva su un fianco.

Uno stivaletto stava ritto, ma aperto con la gamba afflosciata: l'altro giaceva su un fianco.

لستُ بصدد ترشيح نفسي كمترجم جديد لـ *Dubliners*. أقوم بافتراضات. أريد فقط أن ألاحظ أنّه، لتجربة هذا أو غيره من الحلول، ينبغي أن نقبل تأويل باركس، أي أن نُسبق الترجمة بقراءة نقديّة، أو بتأويل أو بتحليل نصّي، كيفما أردنا تسميته. التأويل يسبق دائماً الترجمة - إلاّ إذا كانت ترجمات رديئة لنصوص رديئة، أنجِزت فقط لربح بعض المال من دون إضاعة للوقت. وبالفعل، فإنّ المترجمين الجدّيين، قبل الشروع في الترجمة، يقرأون ويعيدون قراءة النصّ، ويستشيرون جميع الوسائل التي تمكّنهم من الفهم الملائم للفقرات الملتبسة، والكلمات الغامضة، والإحالات المعرفيّة - أو، كما في المثال الأخير، التلميحات التي تكاد تكون نفسانيّة تحليليّة.

في هذا المعنى تكون الترجمة الجيّدة دائماً إسهاماً نقديّاً في فهم العمل المترجَم. وهي بالفعل ترجمة نقديّة بأتمّ معنى للكلمة، لأنّ المترجم إذ يتفاوض مولياً عنايته لمختلف مستويات النصّ، فهو بتلك الصّفة يركّز عليها آلياً انتباه القارئ. وفي هذا المعنى أيضاً تتكامل في ما بينها مختلف الترجمات للعمل الواحد، لأنّها غالباً ما تجعلنا نرى العمل الأصلي من وجهات نظر مختلفة[9].

يُمكن القيام بالعديد من الافتراضات بخصوص النصّ نفسه، وبالتالي فإنّ ترجمتيْن أو أكثر تندمجان في ما بينهما ينبغي ألاّ تقدِّما لنا عمليْن مختلفيْن جوهريّاً. في نهاية الأمر يُمكن قارئيْن اطّلعا على

(9) تنتقد مارينا بنياتّي (Marina Pignatti) (1998) في رسالتها لنيل الإجازة حول الترجمات الإيطالية لـ *Sylvie* بعض الحلول التي اعتمدتها، معتبرة أنّ حلول مترجمين آخرين أقرب من النصّ الأصلي. لذا فحتّى الترجمات التي أنتقدها تتكامل مع ترجمتي.

ترجمتيْن للنصّ نفسه أن يتناقشا طويلاً متحدّثيْن عن النصّ الأصلي (الذي يجهلانه) مع الشّعور بأنّهما يتحادثان عن الموضوع نفسه من وجهتيْ نظر مختلفتيْن[10].

هناك مقطع ثلاثيّ شهير من **الكوميديا الإلهية** (Inferno, I, pp. 103-105) يقول، متحدّثاً عن "الفالترو" الأسطوري:

Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapïenza, amore e virtute,
e sua nazïon sarà tra feltro e feltro.

[إنّه لن يتغذّى بالأرض ولا الذهب، ولكن بالحكمة والحبّ والفضيلة، وسيكون شعبه بين الفلترو والفلترو (ترجمة حسن عثمان، 1955)]

يعلم الجميع كم أسال البيت الأخير من الحبر. إن كان المعنى بالفلترو هو القماش المتواضع، فدانتي يريد، إذاً، أن يقول إنّ الـ "Veltro" [السلوقي الذي سيهزم الوحش والذي يرمز إلى شخص] سيكون من أصل وضيع، أمّا إذا كتبنا فلترو مرّتيْن بالحرف الكبير *Feltro e Feltro*، فإنّنا نقبل عندئذ فكرة أن السلوقي سيأتي من جهة موجودة بين "فلتري" (في جهة فينيتو) ومونتيفلترو. وأخيراً هناك من يشاطر، مثلي أنا ولأسباب شخصيّة جدّاً عاطفية، فرضية أنّ السلوقي هو أغوتشيوني ديلاّ فاجيولا (Uguccione della Faggiola)، وأنّ فاجيولا، باستشهاد أليبرتينو موسّاتو (Albertino Mussato)، هي تلك الموجودة في كونتيّة ريميني وليست فاجيولا التوسكانيّة التابعة لكاستيلديتشي، وبالتالي يصبح كلّ شيء واضحاً، بما أنّ فاجيولا توجد تجاه قرية مونتي تشيرينيوني، على الحدّ تماماً بين منتيفلترو

(10) بأي معنى تكون ترجمة ما هي نفسها تأويلاً ولكنّها تسمح بفعل تأويلي آخر، ليس ترجمة ولكنّه يجعل الترجمة ممكنة، هذا ما سنواصل البحث فيه في الفصل 10.

القديم ومونتيفلترو الجديد (أي بين فلترو وفلترو).

لا يمكن ترجمة دانتي، في أيّ لغة كانت، قبل اتّخاذ قرار تأويلي بخصوص النصّ الإيطالي. تنبّه دوروثي سايرس (Dorothy Sayers) في ملاحظة لترجمتها أنّه قد ينبغي ألاّ نفهم فلترو بالمعنى الجغرافي، وعند ذلك تكون الترجمة الأكثر طبيعيّة : *In Cloth of Frieze His People Shall Be Found*، حيث *frieze* تعني "coarse Cloth"، "Felt"، "Robe of Poverty". إلاّ أنّها تكتفي بالإشارة إليه في الملاحظة. وترجمتها تقول في الواقع : *His Birthplace Between Feltro and Feltro Found*. ومن ناحية أخرى فإنّ سايرس تقتفي أثر ترجمة لونغفيلّو (Longfellow) الكلاسيكيّة، التي تقول بالفعل : *Twixt Feltro and Feltro shall his nation be*.

وتنبّه جاكلين ريسّيه (Jacqueline Risset) في ترجمتها الفرنسيّة إلى أنّنا نجد أنفسنا أمام لغز، وتقترح خياراً بين "entre feutre et feutre (...) donc, dans l'humilité" و "entre Feltre et Montefeltro" ولكنّها تختار في ترجمتها *et sa nation sera entre feltre et feltre*، وهو حلّ يلغي بالنسبة إلى القارئ الفرنسيّ واحدة من القراءتيْن المحتملتيْن، مثلما رأينا بخصوص الترجمة الإنجليزيّة. ومن المهمّ أن نلاحظ أنّ ترجمة كلود بيرّوس (Claude Perrus) تقوم بالاختيار المعاكس : *et il naîtra entre un feutre et un feutre*. ولا تتغيّر النتيجة، فقد اختارت المترجمة واحدة من بين قراءتيْن محتملتيْن.

إزاء استحالة موضوعيّة لنقل غموض نصّ دانتي إلى لغة أخرى، قام المترجمون بخيار متحمّلين بطبيعة الحال مسؤوليّته. ولكنّهم اختاروا أن يترجموا فقط بعد أن حاولوا تأويل النصّ الأصلي، مقرّرين بعد ذلك إلغاء اللّغز. كانت الترجمة مسبوقة بتأويل. وكما يقول غادمار، تفترض الترجمة دائماً حواراً هرمينوطيقيّاً.

إلاّ أن هذا يفضي إلى فكرة ترجعنا إلى المسائل التي سبق أن ناقشناها في الفصل 7. لنعد إلى ترجمة ريسّي: بالنسبة إلى قارئ فرنسي معاصر هذه الترجمة تميل من دون شكّ نحو *Feltre* أكثر ممّا تميل نحو *feutre*. ومع ذلك، لو استشرنا معجماً تاريخيّاً في اللغة الفرنسيّة لرأينا أن لفظ *feutre* الحالي متأتٍّ، في القرن الثاني عشر، من لفظ أقدم هو *feltre* أو *fieltre*. لذا كان بالإمكان الحفاظ على اللّغز، بما أنّه يوحى للقارئ الفرنسي (على الأقل للقارئ المثقّف) إمكانية القراءة المزدوجة. لماذا لم تأخذ ريسّيه بعين الاعتبار هذه الإمكانية؟ لسبب بسيط جدّاً، حسب ما يبدو لي، ولنعد قراءة ما أقوله في الفصل 7 بخصوص نيّتها في تفادي اللجوء إلى الألفاظ المهجورة. لكي يبقى الغموض يجب أن يكون القارئ الفرنسي "مكوَّناً"، ومدعوّاً من خلال السياق كلّه إلى إيلاء الأهميّة للعديد من الألفاظ المهجورة الأخرى، وهو ما أرادت ترجمة ريسّيه تفاديه. لذا فإنّ هذا العارض السعيد لن يكون ذا وظيفة في ترجمة عرّفت بنفسها على أنّها محدَثة.

7.10. قراءة صعبة

إن اللعب على المعنى المزدوج لـ *feltre* تطلّب ربّما تأويلاً معقّداً جدّاً، لا يتيسّر في المقاربة الأولى للنصّ، ولا يكون ممكناً إلاّ بعد تحرٍّ على غاية من التعقيد.

حلّل درومبل (Drumbl) في دراسته "Lectio difficilior" (قراءة صعبة) (1993)، بعض الترجمات لمستهلّ رواية **اسم الوردة**، الذي يبدأ بجملة من **إنجيل يوحنّا** (*In principio era il Verbo*) (في البدء كان الكلمة) ويواصل باستشهاد غير مباشر من الرسالة الأولى للكورنثيّين للقديس بولس (*videmus nunc per speculum et in*

(*aenigmate*) (نرى العالم من خلال صور ورموز). وتحليل درومبل هو من الدقّة بحيث لا يُمكنني أن أعيده هنا بالكامل وسأقتصر على تلخيصه. أدسو، الذي كتب هذا النصّ وهو يسجّل ذكرياته شيخاً، يذكر يوحنّا وبولس كما توحي به ذاكرته، ومثلما يحدث عادة في ذلك الزمن، بينما يستشهد يصحّح، أو يستشهد خارج السياق. وبالفعل في كتابتي لذلك النصّ كنتُ أستشهد بالطريقة نفسها، محاولاً أن أتقمّص شخصيّة الرّاوي القروسطي، وأعترف أنّني كنتُ مهتمّاً أكثر بإيقاع الجملة منّي بالمسائل الفلسفيّة الدقيقة. وكنتُ من دون شكّ غارقاً في نفسيّة الرّاوي المتشائمة، والذي في الفصل الأخير يعبّر بوضوح عن شكوكه في قدرتنا على فكّ رموز علامات العالم، ويعبّر بنبرات تنبئ بالروحانيّة الرينانيّة وبالعبادة الحديثة.

الحال هو أنّ درومبل يلاحظ في نصّي (بالأحرى في نصّ أدسو) عناصر شكوكيّة يُمكن، عند تحقيق صارم لمحكمة التفتيش، أن تُظهر هرطقة خفيّة، الاقتناع في "وجود أنطولوجي للشرّ في العالم". هذه حالات يقول فيها النصّ أكثر ممّا فكّر فيه المؤلّف التجريبي، على الأقلّ في نظر مؤوّل رهيف الحسّ ومنتبه. لا يُمكنني إلاّ أن أوافقه، وأن أعترف أنّني، حتّى وإن كنتُ لا أحمّل أهميّة لاهوتيّة لما ينطق به أدسو، فإنّني كنت بالفعل أكتبُ بصفة لاشعوريّة تمهيداً للتحقيق العسير الذي يتمادى عبر الرواية كلّها، تتخلّله من دون شكّ فكرة قابليّة الخطأ في تحقيقاتنا بخصوص الحقيقة.

يلاحظ درومبل أنّ المترجميْن الإنجليزي والألماني (ويُبرّئ جزئيّاً المترجم الفرنسي)، للقيام بترجمة وفيّة للأصل، تحقّقا من الاستشهادين، الاستشهاد المستمدّ من يوحنّا وذاك المستمدّ من بولس، وفي نقلهما بصفة صحيحة قاما (وإن كان بصفة لاشعوريّة) بتأويلي. النتيجة: هي أنّ مستهلّهما يُمكن أن يظهر أكثر أرثوذكسيّة من مستهلّي. ويقول درومبل إنّه لا يريد مناقرة المترجميْن، اللّذين

يعترف لهما على العكس بمجهود تأويلي يستحقّ التنويه، ولكنّه يفهم بالأحرى قراءتهما على أنّها "أداة كشفيّة لقراءة الأصل".

الآن، أحاول من جهتي أن أعيد تركيب ما يُمكن أن يكون قد حدث. كان المترجمان، مثلي تماماً، مهتمّيْن بأسلوب تلك الفقرة الاستهلاليّة. وحتّى إن قرآ وأوّلا الكتاب بأكمله قبل ترجمته، لم يشعرا بنفسيْهما ملتزميْن بالمصادقة منذ الجمل الأولى على تأويل محتمل من طرفهما. من باب الصحّة اللغويّة أخذا الاستشهادين من **العهد الجديد** كما جاء في نصوص لغتيْهما، وحدث ما حدث. ومطالبتهما (وحتّى مطالبتي أنا بينما أقرأ من جديد ترجمتيْهما وأجدهما في نهاية الأمر مقبولتيْن) بالمجهود التأويلي الذي قام به درومبل (والذي لم يقدر عليه درومبل، حسب اعترافه الواضح، إلاّ بعد أن قارن بدقّة النصّ الأصلي مع ثلاث ترجمات، وبعد أن فكّر في ذلك طويلاً) إنه لأمر وقح، إننا هنا أمام حالة من "جسور" أحدث خسارة على مستوى المعنى العميق للنصّ.

هل أثّرت الخسارة على الرواية بأكملها؟ لا أظنّ. ولعلّ القارئ لن ينتبه في الإنجليزيّة والألمانية إلى جميع تبعات تلك الفقرة الاستهلاليّة، ولكن المتصوّرات، والإحساس العامّ الذي يتخلّل الرواية، فإنّ القارئ بعد ذلك (وآمل أن يكون هكذا) يلتقطها صفحة بعد صفحة، نقاشاً بعد نقاش. أعتبر أنّ الخسارة، في نهاية الأمر، ضئيلة. ولكنّ هذا يجعلنا نقدّر كم إنّه من الهامّ، مثلما جاء في عنوان الفقرة السابقة، "أن نؤوّل أوّلاً ثم نترجم".

8.10. الأداء

هناك شكل خصوصي من التأويل يتمثّل في الأداء. إنّ أداء قطعة موسيقيّة، أو تحقيق مشهد رقصيّ، أو إخراج عمل مسرحيّ يمثّل إحدى حالات التأويل الأكثر عادية، إلى حدّ أنّنا نتحدّث

عادة عن تأويل (أو أداء) موسيقي interpretazione musicale، وأنّ الذي يُحسن الأداء يُدعى مؤوّلاً "interprete"[11]. ينبغي أن نقول إنّه في الأداء نمرّ من تدوين توليفة مكتوبة (ويُمكن أن نسمّي أيضاً تدويناً نصّاً مسرحيّاً) إلى إخراجها في أصوات، وحركات، أو كلمات يُنطق بها أو يُغنّى بها بصوت عال. ولكن التوليفة هي دائماً مجموعة من التعليمات لتحقيق أعمال فنيّة "ألّوغرافيّة"، على حدّ قول غودمان (Goodman) (1968)، وهي بالتالي ترسم وتحدّد المادّة التي يجب أن تُحقّق بها، بمعنى أنّ الصفحة الموسيقيّة لا تصف فحسب النغمة، والإيقاع، والانسجام بل وأيضاً الرنّة، والنصّ المسرحي ينصّ على أنّ الكلمات المكتوبة يجب أن تؤدّى أحياناً باعتبارها أصواتاً. وبالرّجوع إلى ما قلته في إيكو (1997, § 3.7.8) فإنّ التوليفة (مثل قطعة موسيقية أو رواية) هي أنموذج أو فرد شكلي قابل لأن يُنسخ أو "يُستنسخ" إلى ما لا نهاية له. والمؤلّفون لا ينفون أن التوليفة يُمكن أن تُقرأ من دون أن يقع إخراجها في أصوات، في صور أو حركات، ولكن حتّى في هذه الحالة توحي التوليفة كيف يُمكن ذهنيّاً أن نستحضر تلك العبارات. وحتّى هذه الصفحة هي توليفة تشير إلى الكيفيّة التي يُمكن بها قراءتها بصوت عال. يُمكن الحديث عن تأويل ضمنسيميائيّ لأنّ كلّ شكل من كتابة هو خدميّ بالنسبة إلى النظام السيميائيّ الذي يحيل عليه. في نهاية الأمر، وفي العصور التي لم يكن فيها "النص" المسرحي قد تطور، كان الممثّلون "يستنسخون" في المساء اللاحق تمثيل المساء السّابق، وكلّ أداء يحيل على الأنموذج أو على الفرد الشكلي الذي لم نحصل منه إلاّ في وقت

(11) حول التأدية باعتبارها تأويلاً أرجع القارئ إلى صفحات باريسون (Pareyson) (1954).

لاحق على نصّ مكتوب نعتبره اليوم نهائيّاً[12].

ومع ذلك فإنّ الأداء يُعتبر مثل حلقة وصل بين التأويل الضمنسيميائيّ، الذي تحدّثتُ عنه إلى حدّ الآن، والتأويل البيْنسيميائي، الذي سيأتي الحديث عنه. بين أدائيْن لسوناتة على الكمان أو بين تمثيليْن لعمل مسرحيّ يقع اتّباع تعليمات "التوليفة" - ولنقل في كلمة، إنّ النّغمة والرنّة التي أرادها الموسيقيّ والكلمات التي أرادها الكاتب المسرحيّ تبقى هي نفسها. ولكن لا يحدث فقط أن تكون هناك تغييرات في الرنّة (العازف الثاني للكمان يعزف على ستراديفاري (Stradivari)، وصوت الممثّل الثاني مختلف عن الأوّل)، ولكنّنا نعرف كم يُمكن أن يُنوّع مؤدّ ماهر على مستوى الديناميّة، مبطّئاً قليلاً في *allegro ma non troppo*، أو مسرَّعاً في *rubato*، أو في المسرح بنطق الجملة نفسها بغضب أو بسخرية، أو بنبرة محايدة غامضة. يؤوّل مخرجان اثنان بصفة مختلفة مأساة كلاسيكيّة، بتغييرات محسوسة ومحبّذة، من خلال إخراجيْن مختلفيْن، وأزياء مختلفة، وأسلوب في التمثيل مختلف. وبالإمكان حتّى أن نُخرج "دون جيوفاني" لموزار (Mozart) بأزياء حديثة، مثلما فعل مؤخّراً بيتر بروك (Peter Brook) ومارتين كوشاي (Martin Kušej). ويُمكن مخرجاً سينمائيّاً أن "يؤدّي"، مؤوّلاً إيّاه، سيناريو مؤلّفاً في الظاهر "من حديد"، بمعنى أنّ السيناريو يقول إنّ

---

(12) يوحي باريسون أنّه، إذا كان هناك أداء في إطار الفنون التي أطلق عليها غودمان اسم ألّوغرافية [متغايرة الشكل] (المترجم)، يُمكن أن يكون هناك أداء أيضاً حتّى في إطار الفنون التي سمّاها غودمان بـ" أوتوغرافيّة" [ذاتيّة الشكل] (المترجم) (وهي باختصار نموذجها الذاتي، مثل لوحة أو تمثال). ويُمكن أن تُغيّر إنارة جديدة للوحة في معرض أو في متحف طريقة التأويل من طرف الزّائرين، وتقوم به على أساس تأويل من طرف منظّم المعرض.

الشخصيّة تبتسم، ولكن المخرج يُمكن أن يجعل تلك الابتسامة بصفة لامحسوسة أكثر مرارة أو أكثر رقّة، سواء من خلال تعليمات للممثّل أو من خلال إنارته من جهة عوضاً عن أخرى.

لذا، فإنّ الأداء يجعل من دون شكّ من الممكن التعرّف على النصّ الأنموذج، أو يُمكِّن من قابليّة التعرّف على أدائيْن باعتبارهما تأويليْن "للتوليفة" نفسها، وإذا استعملنا أداء خصوصيّاً لمجرّد الإعلام، للتعريف بسوناتة معيّنة، أو لمعرفة ماذا يقول هملت في المونولوج، فإنّ التنويعات التأويليّة تكون غير مفيدة (أداء يساوي الآخر). ولكنّنا عندما نتصرّف إزاء أدائيْن باعتبار معايير الذوق، عند ذلك نجد أنفسنا أمام ظاهرتيْن نصيّتيْن مختلفتيْن من عدّة نواحٍ، حتّى إنّنا نحكم عليهما مخيِّرين إحداهما على الأخرى.

وفي الواقع توجد بين أدائيْن تنويعات في الجوهر. وعلينا بالفعل أن نتعرّض الآن إلى تعقيد مفهوم الجوهر، لنرى الوزن الذي يزنه في مفهوم الترجمة.

الفصل الحادي عشر

عندما يتغيّر الجوهر

في عمليّات التأويل الضمنلغويّة تتدخّل مسائل تخصّ الجوهر: كلّ نوع من إعادة الصياغة يحمل على صنع جوهر مختلف عن جوهر اللفظ المُعاد صياغته. ومع ذلك، بما أنّه في هذه العمليّات ما يهمّ هو التوضيح الذي ينتج عنه بالنسبة إلى عبارة ما، فإنّنا نميل إلى اعتبار هذه التغييرات غير هامّة. ولكن لنعاين ما يحدث عندما نمرّ إلى أنظمة سيميائيّة أخرى.

1.11. تغييرات الجوهر في أنظمة سيميائيّة أخرى

لنفكّر مثلاً في نسخ مطبعيّ للوحة مرسومة، حيث يُنقل نسيج السّطح المرسوم إلى بنية شبكة مطبعيّة. يبدو أنّ المنهج منظَّم حسب معايير ميكانيكيّة بحتة، ولكنّنا نعرف أنّ بعض النّاشرين، في إعدادهم لكتب أو لمصنّف أعمال فنيّة، يقومون باختيارات، أحياناً اعتباطيّة، كأن يجعلوا ألوان لوحة منسوخة أكثر لمعاناً وجاذبيّة. في القرن التاسع عشر، ولانعدام تقنيات مطبعيّة دقيقة، "يُترجم" نقّاش ماهر بالقلم لوحة زيتيّة، أو رسماً حائطيّاً أو نمنمة بالأسود والأبيض. انظر في أرغان (Argan) (1970) تحليلاً لمختلف التقنيات التي يقرّر

النقّاش اعتمادها لنقل ما يعتبره الجانب الأساسي في اللوحة التي يريد نسخها، سواء فضّل الموضوع عوضاً عن العلاقات بين فوارق الألوان وبين الفاتح والدّاكن، أو حتّى النّسخ بسلّم أصغر لأعمال أنجزت على سلّم أكبر، حيث يقع أحياناً تعويض عامل الحجم من خلال تعديل النِّسب. بطبيعة الحال يقبل المستعمل هذا التفاوض للمستويات المفيدة، لأنّه يعرف جيّداً أنّه من غير الممكن الحصول على أكثر من ذلك[1].

في هذه الحالات لا يوجد تغيير للمادّة (وسأتناول هذا من بعد) لأنّ النصّ المصدر ونصّ الوصول يتجلّيان ضمن مسترسل مشترك سنسمّيه خطّياً ـ رسميّاً (علامات وآثاراً على سطح ثنائيّ الأبعاد).

وبصفة عامّة هذه حالات يبدو فيها أنّ المتأوّل يقول "أقلّ" ممّا تقوله العبارة المؤوَّلة (هناك مثلاً فقدان للّون)، ولكن بإمكاننا قول أنّ بعض المطبوعات الحجرية أو محفورات القرن التاسع عشر تقول بطريقة ما أكثر لأنّها تكيّف الصورة الأصلية لذوق متلقّيها.

وكنّا قد تحدّثنا عن تأويل ضمنسيميائيّ (داخل النظام السيميائيّ نفسه) بخصوص نقل قطعة موسيقيّة إلى سُلَّم آخر. ولكن توجد حالة يحتّم فيها النقل تغييراً نغميّاً: ويحدث ذلك عندما تُنقل موسيقى باخ (Bach)، *Suites per violoncello solo*، إلى الناي الرخيم الخفيض. وهو أداء جيّد جدّاً يحافظ، في تغيير لبّ الصّوت، على أكبر قدر من القيم الموسيقيّة للقطعة الأصلية، مثلما يحدث عندما "نترجم" في تعاقب سريع (Arpeggio) في الآن نفسه.

ومع ذلك، فإنّ تغيير النغمة ليس بالشيء القليل. من الناحية

(1) انظر في هذا الخصوص ماركوني (Marconi) (2000: pp. 220-223).

اللحنية والتناغمية تسمح سواء القطعة الأصليّة أو ترجمتها بالتعرّف على العمل نفسه، ولكن هذا التعرّف ليس خالياً من عقبات. إنّني أعزف على الناي الرخيم موسيقى *Suites per violoncello* لباخ، ومهما كان عزفي رديئاً، فبإمكاني القول أنّي حفظتها عن ظهر قلب. ومع ذلك، فقد حدث لي أن استمعتُ على الرّاديو، بينما كنتُ منشغلاً في شيء آخر، إلى لحن معزوف على الفيولونسيل، وبدا لي أنّني أعرف القطعة ولكنّني لم أتمكّن من تحديدها، وبذلتُ بعض الجهد للتفطّن إلى أنّها إحدى تلك *Suites* التي أعزفها على الناي. بتغيير النغمة تغيّر الأثر على المستمع. تدخّل هنا تغيير محسوس للجوهر[2].

هل لتغييرات الجوهر أهمية أيضاً في الترجمة من لغة إلى لغة؟

2.11. مسألة الجوهر في الترجمة بين لغتيْن طبيعيّتيْن

تناولتُ في الفصل الثاني مسألة كيف ينبغي على الترجمة أن تبلّغ الإحساس بإيقاع النصّ. أي إنّني كنتُ أشير إلى أنّه في التعبير الخطّي، أي على مستوى العبارة، تتجلّى جواهر مختلفة ليست لغويّة بالخصوص، على مستوى الإيقاع، والعروض، والقيم الصوتيّة الرمزيّة لنصّ، إلى غير ذلك. وبطبيعة الحال، فإنّ الحديث عن الظواهر غير اللسانيّة لا يعني أنّ هذه الظواهر ليست هي أيضاً سيميائيّة. وهذه النقطة هامّة لأنّها تبيّن لنا أنّ اللّسانيات وحدها لا تقدر أن تفسّر جميع الظواهر في الترجمة، التي يجب على العكس

(2) إنّ مسألة النّسخ الموسيقي متّسعة جدّاً وأرجعُ القارئ إلى ماركوني (Marconi) (2000) وسبازيانتي (Spaziante) (2000) بخصوص ظاهراتيّة ثريّة لمسترسل من الحلول المختلفة، التي تتحقّق سواء في الموسيقى الكلاسيكيّة أو، بأكثر تواتراً وحريّة، في **الموسيقى الشعبيّة** (*Popular Music*).

التفكير فيها من وجهة نظر سيميائيّة أكثر شموليّة.

وكنتُ قد ذكّرتُ كيف أن بحور الشعر مستقلّة عن لغة ما طبيعيّة حتّى إنّ رسم البيت الأحد عشري يُمكن تحقيقه في لغات مختلفة. وأضيف أنّه حسب هذا الرّسم بإمكاني صنع أبيات أحد عَشَرّية في لغة مختلقة، مستعملاً أصواتاً لا تُرجع إلى أيّ مدلول، مثلما يحدث عند قول تراتا تراتي راتو باتيرو.

المسألة لا تتعلّق بنصوص ذات غاية جماليّة فحسب. نحلّق مرة جديدة على علوّ منخفض. نفترض أنّ أحداً طلب منّا أن نترجم إلى لغة أخرى معنى العبارة الإيطالية *buongiorno* (والشيء نفسه يحدث مع *bonjour*، وإلى حدّ ما مع *guten Tag* و*Good Day*). نقول إنّ *buongiorno*:

(1) هي حرفيّاً وصف ليوم مستحبّ؛

(2) وحسب بعض الاصطلاحات الشائعة، إن قيلت بصفة أحاديّة التعبير، هي عبارة مجاملة وظيفتها قبل كلّ شيء توصيلية (والوظيفة التوصيليّة هي من الأهميّة بحيث يُمكن تعويض - *buongiorno* في علاقات الألفة - بـ *come va?* [كيف الحال؟]، من دون أن نجازف بالتفاعل)؛

(3) على المستوى الدلالي تعبّر *buongiorno* اصطلاحيّاً عن الأمل في أن يقضّي الشّخص المعنيّ بالتحيّة يوماً خالياً من الضيق والمشاغل؛

(4) على المستوى التداولي، لا يهمّ صدق القول بقدر ما يهمّ إظهار المجاملة وغياب العداء (ما عدا في صيغ خصوصيّة فوق قطعيّة، حيث يُنطق بالعبارة بين الأسنان أو بنبرة معادية)؛

(5) في الإيطاليّة يُمكن استعمال *buongiorno* سواء في الصباح

أو بعد الزّوال (خلافاً لما يقع مثلاً في الإنجليزيّة)؛

(6) يُمكن قول *buongiorno* سواء عند بداية التفاعل أو عند نهايته (حتّى وإن ذاع الآن، وأظنّه محاكاة لغويّة للفرنسيّة، استعمال *buona giornata* عند اختتام التفاعل).

تمثّل جملة التعليمات (1–6) حالة من التأويل الجيّد (أو من إعادة الصياغة) وليس من الترجمة، والدليل على ذلك أنّني بعد تأويل مدلول *buongiorno* بالإيطالية وتعليمات ملاءمته التداوليّة، لو اعترضني أحد وقلتُ له "طبقاً للاستعمال التوصيلي للّغة وبغاية المجاملة، أعبّر عن الأمل في أن تقضّي حضرتك يوماً خالياً من الضيق ومن الانشغال، حتّى وإن كان صدق الأمنية أقلّ أهميّة من نيّتي في إظهار المجاملة وغياب العداء"، لاعتبروني مخلوقاً غريباً.

لماذا غريباً؟ من ناحية التأويل لا يوجد شيء تُمكن معارضته، أكون قد عبّرتُ عن كلّ ما تعنيه كلمة *buongiorno*. المسألة هي أنّ جانباً أساسيّاً من كلّ عبارة تحيّة (مثلما هو الحال في كلّ إعلان خطر، مثل حذار من درجة السلّم! أو سقوط حجارة!) هو الإيجاز. كلّ ترجمة لهذه العبارات ينبغي أن تحافظ أيضاً على سرعة التلفّظ.

الحال هو أنّ هذا الإيجاز لا علاقة له البتّة بالمضمون الذي تسيّره العبارة، ولا يفرضه شكل العبارة في لغة معيّنة، لأنّ اللّغة تضع تحت تصرّفنا جميع الصواتم التي تلزمنا لإنتاج تسلسلات يُمكن أن تكون *buongiorno* أو أتمنّى لك يوماً سعيداً. اختصار العبارة هو جانب أسلوبيّ، وتحدّده في نهاية الأمر قاعدة تداوليّة (بمقدورنا أن نعرّفها بقول "عندما تحيّي أحداً كن موجزاً").

لنفترض أنّني أنتج عبارة وأقرّر نسخها على هذه الصفحة عديد المرّات:

الأمّهات يحببن أبناءهنّ

الأمّهات يحببن أبناءهنّ

الأمّهات يحببن أبناءهنّ

الأمّهات يحببن أبناءهنّ

الأمّهات يحببن أبناءهنّ

لدينا **التعبير الخطّي** نفسه من الناحية اللغوية، والتغييرات المادّية للتّسلسلات الخمس المطبوعة تصبح في الواقع عديمة الأهميّة تماماً (بالمجهر فقط يُمكننا أن نلاحظ تغييرات خفيفة جدّاً في التّحبير). لذا نكون قد نسخنا خمس مرّات الجملة نفسها. ولكن لنفترض الآن أنّنا ننسخ الجملة نفسها بثلاثة أنواع مختلفة من الحروف:

الأمّهات يحببن أبناءهنّ

الأمّهات يحببن أبناءهنّ

الأمّهات يحببن أبناءهنّ

هل يُمكن القول أنّنا أنجزنا الجمل الثلاث في ثلاثة جواهر مختلفة وهل نتحدّث دائماً عن "الشكل" نفسه للتعبير الخطّي؟ من الناحية اللّغويّة هو دائماً الشكل نفسه أنجِز في ثلاثة جواهر مختلفة. من الناحية الخطيّة، فإنّ الحرف المطبعيّ، باعتباره أنموذجاً يُمكن نسخه بصفة غير متناهية، هو عنصر من الشكل في النظام الخطّي. ولكن في حالتنا أحدث التغيير في الشكل ثلاثة جواهر خطيّة مختلفة، وينبغي علينا اعتبار ذلك إن كان علينا في النصّ المعنيّ أن نحبّذ أو أن نرفض ثلاثة اختيارات مطبعيّة مختلفة، أو ثلاث "جماليّات" مختلفة اقترحها المطبعيّ.

لنفترض الآن أن الجملة نفسها تلفّظ بها باوتاسّو وهو فلاّح بيمونطيّ، والمحامي النابوليتاني باركووكو، وأغرامانتي وهو ممثّل تراجيدي فاشل شيئاً ما. سنجد أنفسنا أمام ثلاثة إنجازات على مستوى الجوهر الصوتيّ، وهي إنجازات تتّسم كلّ واحدة منها بأهميّة بالغة للتعريف بالانتماء الجهوي، بالمستوى الثقافي، وفي حالة الممثّل، بالنبرة التي قد تكون شكوكيّة أو تفخيميّة، ساخرة أو عاطفيّة. وهذا يعني أنّه حتّى أمام جملة بسيطة تتدخّل جوانب غير لغويّة، والتي تُسمّى بطرق مختلفة فوقطعيّة، أو نغميّة، أو شبه لغويّة.

إنّ مادّة التعبير اللغويّ الصرف لا تتأثّر بالتغييرات الفوقطعيّة، على الأقلّ عندما نهتمّ بالمعنى الذي يريد قوله باوتاسّو، باركووكو وأغرامانتي. ولكن لا يحدث هذا في حالات أخرى.

لنتصوّر نوعاً من الشّعر المستقبليّ الزّائف:

Esplosiooone! Una boooomba!

في ترجمة شعريّة إلى الإنجليزيّة يجب أن نعتبر سواء الشكل أو المادّة الخطّية باعتبارهما مفيديْن ويجب أن نترجم:

Explosiooon! A boooomb!

ولكن الشيء نفسه يحدث لو أنّ الجمل التي تصوّرنا أنّ باوتاسّو وباركووكو وأغرامانتي نطقوا بها تنتمي إلى مسرحيّة. في هذه الحالة يصبح اللفظ العامي مفيداً (لو أنّ باوتاسّو تكلّم مثل أغرامانتي، أو العكس، فإنّنا سنحصل على مؤثّر هزليّ غير هيّن). المشكل هو أنّ هذا الجانب يُصبح مفيداً أيضاً في الترجمة، وهنا تنشأ المشاكل، لأنّه لا فائدة من جعل باوتاسّو يتكلّم بالـ *cockney* أو بنطق مارسيليّ، سنفقد على كلّ حال الإيحاء الأصلي - وكانت هذه المسائل التي رأينا أنّها برزت في ترجمات روايتي **باودولينو**.

يجب، إذاً، أن نقول إنّه في بعض النصوص التي نعترف لها بغاية "جماليّة" تصبح الفوارق في الجوهر على غاية من الأهميّة. ولكن هل في هذه النصوص فحسب؟

3.11. ثلاث قواعد

ذكّرتُ في البداية أنّ الجوهر اللّغويّ يتغيّر أيضاً في عمليّات إعادة الصياغة، مثل التعريف أو التفسير، لأنّه بين *c'è un topo in cucina* و*c'è un sorcio in cucina* ينتج تعبيران خطيّان مختلفان. والجوهران اللّغويّان مختلفان لأنّهما، إن جاز القول، يتكوّنان من كثافة ماديّة مختلفة (في نطق الثانية بصوت مرتفع تحدثُ ذبذبات صوتيّة مختلفة عن الأولى، وتترك آثاراً مختلفة فوق شريط مغناطيسي). إلاّ أنّه من الضروري، لكي تكون هناك إعادة صياغة ملائمة، أن نهدف في هذا التغيير لجوهر العبارة، إلى التعبير عن جوهر المضمون نفسه (مع التّسليم بأنّه في ظروف ترادف مثاليّة تكون هناك قابليّة استبدال تامّة بين *topo* و*sorcio*)، بحيث يكون التغيير في الجوهر اللّغويّ عديم الأهميّة. أما في عمليّة الترجمة بحصر المعنى، فيتحلّى في *c'è un sorcio in cucina* و*There Is a Mouse In The Kitchen* جوهر المضمون نفسه، ولكن من خلال تعبيريْن خطّييْن حيث يتّسم فيهما الفارق في الجوهر اللغويّ بأهميّة أكبر (على الأقلّ نفهم، في الحالة الثانية، أنّ المتكلّم يتحدّث بلغة أخرى).

في حالات إعادة الصياغة، إذا أمكننا التعرّف على جوهر المضمون، فإنّنا نتسامح كثيراً في ما يخصّ الجوهر اللغويّ. فتأويل *buongiorno* باعتبارها "عبارة ذات وظيفة توصيليّة، يُؤمّل من خلالها أن يقضي المخاطب يوماً خالياً من الضيق والانشغال ومحمّلاً بالسّرور؛ حتّى وإن كان صدق التمنّي أقلّ أهميّة من النيّة في إظهار المجاملة وانعدام العداوة" مرضياً تماماً من حيث إعادة الصياغة لأنّ

"الثقل" المادّي للجوهر اللّغوي ليس مفيداً.

لذا في حالات تعريف، أو تفسير أو استدلال، حيث يُؤوّل المضمون بطريقة أكثر "دقّة" وتفصيلاً، يُمكن القول إنّ المنهج تمثّله القاعدة (1):

(1)

ج ل1/ مض1 ج ل2/ مض1أ حيث مض1أ مض1

أي إنّ **جوهر اللغة 1** للنصّ المصدر، الذي يعبّر عن **المضمون1**، يتحوّل إلى **جوهر لغة2** مختلف يعبّر عن **المضمون1أ**، حيث **م1أ** (وأعتذر لاستعمال علامة بصفة غير تقنية) هو **المضمون1** نفسه ولكنّه مُؤوّل بأكثر دقّة، مثلما يحدث عند تعويض قول جيوزيبّي يُسقط الكوكايين أقول جيوزيبي يستنشق بأنفه عنصر القلويد الموجود في أوراق الكوكا.

على عكس ذلك، في عمليّة ترجمة بسيطة (كأن نترجم مثلاً في القطار عبارة *è pericoloso sporgersi* بالعبارة الفرنسيّة *il est interdit de se pencher au dehors* [يُمنع الانحناء خارج النافذة]) نتسامح مع الفوارق الهامّة في الجوهر اللغويّ (العبارة الفرنسيّة أطول من العبارة الإيطالية، وتحتلّ ماديّاً مساحة أكبر) من أجل تبليغ المعلومة نفسها قدر الإمكان. لذا نقول إنّه في ترجمة بسيطة يتحوّل **جوهر لغويّ1** (صوتيّ أو خطيّ)، يمرّر **مضمونا1**، إلى **جوهر لغويّ2** يمرّر (كما نأمل) **المضمون1** نفسه:

(2)

ج ل1/ مض1 ج ل2/ مض1

ولكن إلى أيّ حدّ يُمكن أن نعتبر أنّ هذه القاعدة صحيحة؟ هل

يُمكن أن تكون ج ل**2** مختلفة (بقدر ما نريد) عن ج ل**1**؟ تصبح القاعدة (2) غير مرضية باعتبار طريقة ترجمة *mon petit chou*، حيث رأينا أنّه من الأفضل أن نحافظ على الجوهر اللّغويّ نفسه.

لنبسّط أكثر. نحن نعرف أنّه عندما نترجم نصّاً إنجليزيّاً إلى الإيطاليّة، إلى الفرنسيّة أو إلى الألمانية، فهو يُصبح حتماً أطول لأسباب تركيبيّة، لأنّ الإنجليزيّة تتوفّر على كلمات أحاديّة المقطع أكثر من اللغات الأخرى، والألمانية تستعمل كلمات مركّبة أكثر. وهذه الفوارق قابلة للتقييم كميّاً حتّى إنّ الصفّاف في دار نشر قادر على التكهّن بالكيفيّة التي ستعمل بها الأعمدة المتوازية في مختلف ترجمات نصّ. لنعاين الآن الفقرة الأولى من الصفحة الثانية من *User's Guide of the Musical Instrument Casio CTK-671*. يقول النصّ الإنجليزي:

384 tones, including 1000 'Advanced Tones'.

A total of 238 standard tones, including piano, organ, brass, and other presets provide you with the sounds you need, while memory for 10 user tones lets you store your own original creations. 100 of the present tones are 'Advanced Tones', which are variations of standard tones create by programming in effects (DSP) and other settings.

تتبع الترجمات الثلاث الإيطالية، الفرنسيّة والألمانية. لو سجّلنا عدد الكلمات والسطور في مختلف النصّوص وفي مختلف اللغات لتحصّلنا على ما يلي:

إنجليزيّة	فرنسيّة	إيطاليّة	ألمانيّة
62،5	63،6	64،6	60،7

من الواضح أنّ النصّ الإنجليزي أقصر، والنصّ الألماني يستعمل كلمات أقلّ، ولكنّها أطول، والنصّ الإيطالي يساوي تقريباً

طول النصّ الفرنسي. وإذا اعتبرنا الآن جميع سطور الصفحة الثانية بأكملها لتحصّلنا على ما يلي:

إنجليزيّة	فرنسيّة	إيطاليّة	ألمانيّة
27	30	31	34

بينما يحتلّ النصّ الإنجليزي الصفحة الثانية فحسب، فإنّ النصوص الأخرى تُضطرّ إلى المرور إلى الصفحة التالية. هذه الظاهرة لا تُدهش أحداً، ولكن لنفترض الآن أنّ النصّ الإنجليزي يتكوّن من 27 سطراً والنصّ الألماني من 60: سيتفطّن كلّ شخص، حتّى من لا يعرف الألمانية، أنّه يجد نفسه لا أمام ترجمة بل أمام تفسير، أو أمام نصّ آخر.

هذا يعني أنّنا نميل بصفة غريزيّة إلى اعتبار ترجمةً ما ملائمة حتّى على مستوى العلاقات الكميّة بين الجواهر اللّغويّة[3].

لقد رأينا في حالة التحيّات أنّ الإيجاز محبّذ. لذا في الترجمة (حتّى لنصّ خالٍ من غايات شعريّة) غالباً ما تكتسي مسائل الجوهر الأسلوبيّ أهميّة. فالتحيّات من قبيل *buongiorno* تنتمي إلى أسلوب

(3) يقول درّيدا (Derrida) (1967: p. 312) في: *L'écriture et la différence* "الجسم اللغوي غير قابل لأن يُترجم أو يُنقل إلى لغة أخرى. وهو بالفعل ما تهمله الترجمة. لنترك جانباً الجسم، هذه طاقة الترجمة الجوهريّة". أن يتغيّر الجسم (المادّة) فذلك محتوم. ولكن المترجم، مع علمه بأن الجسم يتغيّر، لا يُهمله إهمالاً تامّاً ويعمل ما في وسعه لإعادة خلقه. لذا فإنّ درّيدا (Derrida) (2000: pp. 29 sgg)، حتّى وإن كان في إطار تمهيد لملاحظات أكثر دقّة بكثير، يضعنا أمام واجب أن تكون "الترجمة كميّاً معادلة للأصل [...] ولا يمكن أيّة ترجمة أن تنقص من هذا الفارق الكمّي، أي، بالمعنى الكانتي للكلمة، الجماليّ، لأنّه يهمّ الأشكال الفضائيّة والزمنيّة للحسّ. [...] ولا يعني هذا أنّه ينبغي أن نعدّ عدد العلامات، والدالاّت والمدلولات، بل ينبغي أن نعدّ عدد الكلمات. [...] والقانون والمثال هو أن نترجم، حتّى وإن يبقى ذلك مستحيل المنال، لا حرفيّاً، هذا ممّا لا شكّ فيه، ولا أيضاً كلمة بكلمة، بل أن يبقى مع ذلك أقرب ما يُمكن إلى معادلة كلمة بواسطة كلمة".

العلاقات الرّسميّة الذي، باعتباره منظّماً جدّاً، يملك شيئاً ما شعائريّاً. الحال، هو أنّ صيغ العلاقات الرّسميّة والشعائريّة بالمعنى الدقيق (مثل *Ite missa est*) هي قريبة جدّاً من اللّغة الشعريّة، ويجب أن تحترم قواعد أسلوبيّة. وبالتالي بإمكاننا قول إنّ كلّ ترجمة، حتّى ترجمة شارة مرور، تملك في ذاتها جانباً جماليّاً-أسلوبيّاً.

4.11. الجوهر في الشّعر

لنعد الآن إلى مثال كنتُ قد أشرتُ إليه عندما كلّفتُ **ألتافيستا** بترجمة *Les chats* لـ بودلير، ولنرَ كيف تُرجم هذاالنصّ لا من طرف مترجم آلي بل من طرف مترجم بشري، وفي حالتنا هذه من طرف ماريو بونفانتيني (Mario Bonfantini). وأذكر من جديد، لتيسير المقارنة، النصّ الأصلي:

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leurs mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
I fedeli d'amore, e gli austeri sapienti
Predeligon, negli anni che li fanno indolenti,
I gatti forti e miti, onor dei focolari
Come lor freddolosi, come lor sedentari.

تصرّف المترجم بشيء من الحريّة بخصوص القيم الدلاليّة (الحرفيّة)، مثلاً بالإحالة القابلة للنّقاش على "fedeli d'amore" (التي تتفتّح على مجموعة من الإيحاءات الغريبة عن النصّ، بما أنّ "المخلصين للحبّ" توحي بطائفة أسطوريّة يبدو أنّ دانتي كان منتمياً إليها - ولكنّ بونفانتيني كان يأمل، وليس مخطئاً، أنّ هذه الإحالة المعرفيّة ستغيب عن جلّ القرّاء). وترجم mûre saison (فصل النّضج) بـ "anni dell'indolenza" (سنوات الخمول) (وهو قرار ليس

اعتباطيّاً تماماً، بما أنّ الخمول والسكون ينتميان إلى الفضاء المشترك عينه، وترجم *doux* (وديع) بـ *miti* (حليم)، و*maison* (منزل) بـ *focolare* (موقد بمعنى البيت).

على مستوى المضمون حدثت بعض التغييرات المحسوسة، لأنّ *focolare* مثلاً يضيّق في الفضاء الدلالي لـ *maison*، ويوحي بالأحرى بالعاطفة الحميمة وبدفء البيت الرّيفي التقليدي، ويُشعرنا بوجود المدفأة أو الموقد المشتعل، بينما *maison* في نصّ بودلير توحي بأنّ *les savants austères* (العلماء المتحفّظون) يعيشون في منازل متّسعة وباردة، تغطّي جدران قاعاتها رفوف المكتبات. وفي هذا المعنى يبدو أنّ بونفانتيني، عوض أن يعمل القاعدة (2) التي بدا لنا أنّها تصف عمليّات ترجمة بدائيّة، استعمل على العكس القاعدة (1)، التي كان ينبغي أن تصف عمليّات التفسير والاستدلال، أي بالفعل إعادة الصياغة التي حاولنا إقصاءها من مجال الترجمات بالمعنى الحصري للكلمة.

ولكنّ المترجم نجح في تحقيق القافيتيْن المتناوبتيْن (ABAB) من خلال قافيتيْن متلاصقتيْن (AABB)، وحافظ بالخصوص على البيت الإسكندري مستعملاً أبياتاً من سبعة مقاطع مزدوجة. ولو نظرنا إلى باقي الترجمة للاحظنا كيف أنّ بونفانتيني حافظ في البيت الثاني بوفاء على التنويع ABBA، حتّى وإن عوّض القافية بجناس صوتي، وجعل الثلاثيّتيْن المتبقيّتيْن (AAB, CBC) في شكل AAB, CDC، مقحماً جوازاً كان ربّما من الإمكان تفاديه.

لذا، فإنّ المترجم قرّر، بقطع النظر عن مضمون النصّ الفرنسي، أنّ المؤثّر أو الغاية الأساسيّة الواجب احترامها هي الغاية الشعريّة، وعليها لعب أوراقه كلّها. ما كان يهمّ المترجم هو قبل كلّ شيء الحفاظ على البحر والقافية، حتّى وإن كان على حساب احترام المعنى الحرفي.

وإن أحرجتنا ترجمة فقرة هملت إلى تعريفات أو مرادفات فمردّ ذلك بطبيعة الحال إلى كون بعض النصوص تعتمد في مؤثّراتها على خصوصيّات إيقاعيّة تنتمي إلى جوهر غير لغويّ وهو مستقلّ عن بنية اللّغة. هذه الخصوصيّات، بعد التعرّف عليها (مثلما فعلتُ بخصوص الأبيات الخفيّة في سيلفي)، يجب أن يقع احترامها من طرف المترجم.

لنقل، إذاً، إنّه توجد نصوص نعترف لها بخاصيّة جماليّة لأنّها تجعل من المفيد بالخصوص لا فقط الجوهر اللغويّ بل وأيضاً الجوهر غير اللغويّ ولأنّها بالفعل تظهر هذه الخصوصيّات، مثلما يقول جاكوبسون، فهي ذاتيّة الانعكاس.

إن كان علينا أن نحافظ أكثر ما يُمكن على المؤثّر الذي ينتجه جوهر العبارة في النصّ الأصلي، فإنّه ينبغي عندئذ أن نعيد كتابة القاعدتين (1) و(2) في القاعدة (3):

(3)

ج ل1 ج غ1/ مض1 ج ل1أ ج غ1أ / مض1أ

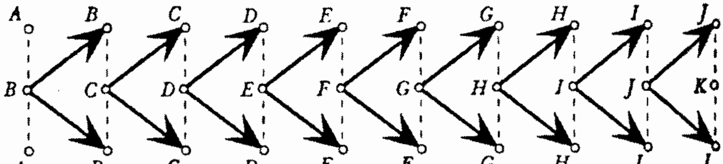
حيث يحاول **جوهر العبارة** في النصّ الهدف (أكثر بكثير ممّا يُمكن في ترجمة نصوص ذات استعمال يومي) بطريقة ماإن تكون معادلة سواء لـ**جوهر اللغة ج ل** أو للـ **جوهر غير اللغويّ ج غ** للنصّ المصدر بغاية إعادة إنتاج المؤثّر نفسه تقريباً.

في علم البيان نميّز صور المضمون (مثل الاستعارة أو الترادف، أو التّضاد) التي في ترجمتها لا يكون الجوهر اللّغويّ (وبطبيعة الحال أيضاً غير اللغويّ) مفيداً (*une forte faiblaisse* (وهن شديد) تترجم جيّداً بأصوات مختلفة *A Strong Weakness*)؛ إلاّ أنّ هذين الجوهرين يصبحان هامّين في معظم صور التعبير، مثل الاعتراض،

والجناس الصوتي، والجناس الاستهلالي أو الجناس التصحيفي. وبالطريقة نفسها يصبح الجوهر غير اللغويّ أساسيّاً في مسائل الرموز الصوتيّة، وبصفة عامّة في إيقاع الخطاب.

أمّا بخصوص القيم العروضيّة، فإنّ مدّ المصوّتات والمقطع هي ظواهر نظام، على غرار نبر الصّوت (الذي في النّظام المعجمي الإيطالي، مثلاً، يحدّد فوارق في المدلول)؛ بينما ربط متوالية من الأصوات مختلفة الطّول في مركّب حسب قوانين العروض الكمّي، أو حسب عدد المقاطع ونبراتها، فهو ظاهرة تنظيم لعمليّة الإنتاج النصّي وهذه الحلول (وإن كانت تتوقّف على قواعد عروضيّة وأسلوبيّة خصوصيّة) فهي لا تتجلّى إلاّ باعتبارها ظواهر جوهر غير لغويّ. والقافية أيضاً تتجلّى باعتبارها جوهراً غير لغويّ (بما فيها رسوم المقاطع الشعريّة)، حتّى وإن استغلّ عناصر يوفّرها النظام المفرداتي.

في عمله *Le ton beau de Marot* ينظر دوغلاس هوفستادتر (Douglas Hofstadter) (1997 : 17) في ترجمات إنجليزيّة مختلفة لـ **الكوميديا الإلهية**، منطلقاً من مبدأ أنّ الخصوصيّة الأسلوبيّة والعروضيّة للقصيدة هي أنها متكوّنة من ثلاثيّات أبيات أحد عَشَرية قافيتها ABA,BCB,CDC إلى آخره. ويبيّن هوفستادتر جيّداً كيف أنّ هذه البنية ليست ذات طبيعة لغويّة، حتّى أنّه بالإمكان التعبير عنها من خلال رسم بيانيّ يكاد يكون من نوع موسيقي:



الرّسم 8

تناول هوفستادتر الثلاثيّات الأولى من الأنشودة الثالثة:

PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,
PER ME SI VA NE L'ETERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.

GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE:
FECEMI LA DIVINA PODESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.

DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.
LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH'ENTRATE.

Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: "Maestro, il senso lor m'è duro".

هنا الطريق إلى مدينة العذاب، هنا الطريق إلى الألم الأبدي، هنا الطريق إلى القوم الهالكين.

لقد حرّكت العدالة صانعي الأعلى، وخلقتني القدرة الإلهية والحكمة العليا والحبّ الأوّل.

لم يُخلق قبلي شيء سوى ما هو أبدي، وإني باق إلى الأبد. أيّها الداخلون، اطرحوا عنكم كلّ أمل.

هذه الكلمات رأيتها مكتوبة بلون داكن، في ذروة باب، فقلت: "أستاذي، إنّ معناها قاس على نفسي"

(ترجمة حسن عثمان)

ومضى يعاين بعض الترجمات الإنجليزيّة، التي لم تُحترم فيها لا فقط القافية، بل وحتّى تقطيع فكر دانتي في ثلاثيّات. في النصّ الأصلي يمتدّ تحذير الزائر على ثلاث ثلاثيّات، بينما في الثلاثيّة الرّابعة فقط يعلّق الشاعر على ما قرأ. ويعبّر هوفستادتر، كما هو حقّ، عن حنقه إزاء ترجمة روبيرت بينسكي (Robert Pinsky):

THROUGH ME YOU ENTER INTO THE CITY OF WOES,
THROUGH ME YOU ENTER INTO ETERNAL PAIN,
THROUGH ME YOU ENTER THE POPULATION OF LOSS.
JUSTICE MOVED MY HIGH MAKER, IN POWER DIVINE,
WISDOM SUPREME, LOVE PRIMAL. NO THINGS WERE
BEFORE ME NOT ETERNAL; ETERNAL I REMAIN.
ABANDON ALL HOPE, YE WHO ENTER HERE.
These words I saw inscribed in some dark color
Over a portal. "Master," I said, "make clear
Their meaning, which I find too hard to gather."
Then he, as one who understands: "All fear
Must be left here, and cowardice die. Together,...

حيث لا تغيب الأبيات الأحد عشرية والقوافي فحسب، إنما سقط أيضاً احترام توزيع الثلاثيّات. ويلاحظ من جهة أخرى أنّ قصيد دانتي في هذه الأنشودة يحتوي على 45 ثلاثيّة، بينما هي عند بينسكي 37. ويعلّق هوفستادتر أنّ التبريرات الجماليّة لهذا القرار تغيب عنه وتثير فيه الاستغراب (ص 533).

وينتقد هوفستادتر بشيء من التهكّم ترجمة شاعر كبير مثل سيموس هيني (Seamus Heaney)، الذي لم يحافظ هو الآخر لا على العروض ولا على القافية (وجد هوفستادر أبياتاً لو كتبها تلميذ في الثانوي، لشطبها باللّون الأحمر). وعفا عن ترجمة مارك موسا (Mark Musa)، الذي اعترف بأنّه تخلّى عن استعمال القافية للنتائج الرديئة التي تحصّل عليها من سبق أن استعملها، ولكنّه حافظ على العروض.

ومن الغريب أنّه أهمل في هذا العرض دوروثي سايرز (Dorothy Sayers) التي نجحت دائماً تقريباً في الحفاظ على العروض وحافظت جزئيّاً على القافية، إضافة إلى كونها احترمت التوزيع الصحيح للثلاثيّات:

THROUGH ME THE ROAD TO THE CITY OF DESOLATION,
THROUGH ME THE ROAD TO SOROWS DIUTURNAL,
THROUGH ME THE ROAD AMONG THE LOST CREATION.
JUSTICE MOVED MY GREAT MAKER; GOD ETERNAL
WROUGHT ME: THE POWER, AND THE UNSEARCHABLY
HIGH WISDOM, AND THE PRIMAL LOVE SUPERNAL.
NOTHING ERE I WAS MADE WAS MADE TO BE
SAVE THINGS ETERNE, AND I ETERNE ABIDE;
LAY DOWN ALL HOPE, YOU THAT GO IN BY ME.
These words, of sombre colour, I descried
Writ on the lintel of a gateway; "Sir,
This sentence is right hard for me," I cried.

لنعاين الآن بيتيْن متكامليْن من *Roman de la rose*، يتبعهما تفسير بالفرنسيّة (بغاية تيسير الفهم للقارئ الفرنسي المعاصر) وبترجمتيْن إيطاليّتيْن:

Maintes genz cuident qu'en songe
N'ait se fable non et mençonge. (Roman de la rose)
Nombreux sont ceux qui s'imaginent que dans les rêves il n'y a que fables et mensonges. (Strubel)
Molti dicono che nei sogni
Non v'è che favola e menzogna. (Jevolella)
Dice la gente: fiabe e menzogne
sono e saranno sempre i tuoi sogni. (D'Angelo Matassa)

لا فائدة من التعليق على التفسير الفرنسي، فهو بديهيّ، أمّا الترجمة الأولى الإيطالية فهي لا تبتعد كثيراً عن التفسير الفرنسي، بما أنّها لا تحافظ لا على العروض ولا على القافية. الترجمة الثانية تترك جانباً القافية وتحاول تعويض البيت الثُّماني المقاطع الأصلي بخماسيّ

مزدوج. وهو ما يوحي للقارئ أنّه يوجد عروض في النصّ الأصلي، ولكنها لا تذكر طبيعته وتوفّر بديلاً. أمّا المضمون (وهو بسيط جدّاً) فقد بقي، ولكن العبارة افتقدت أو تغيّرت.

من المؤكّد أنّ غيّوم دو لورّيس (Guillaume de Lorris) كان يريد أن يقول، مثلما يفعل في الأبيات اللاحقة، إنّه توجد أحلام صديقيّة. ولكنّه هل كان سيستهلّ بهذه الطريقة، مستعملاً صورة الـ *concessio*، أي مانحاً الكلمة لمن يأتي برأي مخالف، لو أنّ لغته لم توح له بعلاقة صوتيّة بين *songe* و*mençonge*؟ لماذا عدلت الترجمتان الإيطاليّتان عن هذه القافية واكتفت إحداهما بـ /*sogni* *menzogne* والأخرى بـ - *menzogne/sogni* خصوصاً وأنّ الترجمة الثانية، بعد خيانة الدستيك الأوّل، تواصل بالقافيتيْن الملتصقتيْن؟ ألم يكن بالإمكان الاستهلال بقول:

Dice la gente che quei che sogna / sol concepisce fiaba e menzogna?

أحياناً لا يكفي احترام القافية للحفاظ على مؤثّرات النصّ. في *The Love of J.Alfred Prufrock* لإيليوت (Eliot) يظهر البيت الشهير :

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

من الواضح أنّه، مثلما في باقي القصيدة، يعوّل النصّ على القوافي وعلى الجناسات الصوتيّة، حتّى الداخليّة، متحصّلاً أحياناً، مثلما في هذه الحالة، على مؤثّرات ساخرة (متوقّعاً نطقاً إنجليزيّاً للاسم الإيطالي). يُمكن المترجم، لتفادي نتائج مضحكة، أن يعدل سواء عن العروض أو عن الجناس الصوتي. وهذا ما فعله لويجي بيرتي (Luigi Berti) وروبيرتو سانيزي (Roberto Sanesi)، اللّذين ترجما كالآتي :

Nella stanza le donne vanno e vengono
Parlando di Michelangelo.

بينما في الترجمة الفرنسيّة لبيار لايريس (Pierre Leyris) حاول المترجم أن يحافظ على مؤثّر القافية، قابلاً تغيير مدلول عبارة الأصل:

Dans la pièce les femmes vont et viennent
En parlant des maîtres de Sienne.

في هذه الحالة، وللحفاظ على القافية، خان المترجم الإحالة (النّساء لا يتحدّثن عن مايكل انجلو بل عن دوتشيو دي بونينسانيا (Duccio di Buoninsegna) مثلاً). ولكن يبدو مع ذلك أنّه حتّى مع الحفاظ على القافية، خسرنا مُلحة الجناس الصّوتي الأصلي، القائم على تلك الـ/*ö*/ (كانت السيّدات يقلن بذلك الصّوت الأخنّ والمتصنّع *Maikelangiloo*). إضافة إلى أنّني أخمّن أنّ الحديث عن رسّامي سيينا (من طرف سيّدات محترمات بريطانيّات - يقدّمهنّ إيليوت على أنّهن يتكلّفن المعرفة) يفترض شيئاً من الكفاءة في تاريخ الرّسم الإيطالي، بينما مايكل آنجلو (مع رفاييلّو وليوناردو) يبدو أكثر تناسباً مع سطحيّة ذلك الحديث. وبما أنّ مؤثّر الخُنّة ضاع على كلّ حال، هل من الأفضل الحفاظ على القافية أم على لون الإحالة الرّخيص؟

كنتُ قد قمت بملاحظات مشابهة في إيكو (1995a)، وتمرّنتُ بغاية التسلّي على تصوّر ترجمات بديلة مضحكة مثل *Nella stanza le donne cambian posto - parlando dell'Ariosto* أو *Nella stanza le donne a vol d'augello - parlan di Raffaello*. وسينيزي (Senesi) (1997)، الذي يشاطر تحاليلي، ذكر ترجمة باتشيغالوبو (Bacigalupo) الذي ترجم الدستيك المحتوم بهذه الطريقة:

Le donne vanno e vengono nei salotti
Parlando di Michelangelo Buonarroti.

أترك الحكم للقارئ، ولكن يبدو لي أنّه، مع حصوله على جناس صوتيّ متعثّر، فإنّ الترجمة فقدت كثيراً كلّ ما تبقّى.

أعترف، بخصوص *Prufrock*، أنّني عند قراءتي الأولى لهذا النصّ (ولعلّها القصيدة المعاصرة التي أحبّها أكثر) في الترجمة الإيطالية، رأيتُ أنّه يجب أن يكون شعراً حرّاً. وبالفعل، هذا ما نجده في ترجمتيْ بارتي (Berti) وسانيزي (Sanesi):

Allora andiamo, tu ed io,
quando la sera si tende contro il cielo
come il paziente in preda alla narcosi;
andiamo, per certe semideserte strade,
ritrovi mormoranti
di chi passa notti agitate in dormitori pubblici.
E restaurants pieni di segatura e gusci d'ostrica;
Strade che ci seguono come un tedioso argomento
D'ingannevole intento
E c'inducono a una domanda opprimente...
Oh, non chiedete "cos'è?"
Andiamo a fare la nostra visita. (Berti)
Allora andiamo, tu ed io,
Quando la sera si stende contro il cielo
Come un paziente eterizzato sopra una tavola;(4)
Andiamo, per certe strade semideserte,
Mormoranti ricoveri
Di notti senza riposo in alberghi di passo a poco prezzo

(4) في صيغة 1966 ترجم سانيزي (Sanesi) come un paziente eterizzato disteso su una tavola.

E ristoranti pieni di segatura e gusci d'ostriche;
Strade che si succedono come un tedioso argomento
Con l'insidioso proposito
Di condurti a domande che opprimono...
Oh, non chiedere "Cosa?"
Andiamo a fare la nostra visita. (Sanesi)

الحال هو أنّه في الـ *Prufrock* الأصلي يوجد عروض وتوجد قوافٍ (بعضها داخليّ) وجناسات صوتيّة (تبرّر الجناس الصوتي الأخير بين *go* و*Michelangelo*)، التي ضاعت في الترجمة الإيطالية:

Let us go, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless night in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to a overwhelming question...
Oh, do not ask, "What is it?"
Let us go and make our visit.
In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

قلتُ لنفسي إنّه إذا استعمل إيليوت بحوراً وقوافي، ينبغي أن نعمل ما في وسعنا للحفاظ عليها. قمتُ بمحاولة (ولا أقدّمها على أنّها نتيجة مجهود كبير) وتحصّلتُ على ما يلي:

Tu ed io, è già l'ora, andiamo nella sera
che nel cielo si spande in ombra nera
come un malato già in anestesia.

Andiam per certe strade desolate
nel brusio polveroso
di certi alberghi ad ore, in cui folate
senti di notti insonni, e l'acre odore
di ristoranti pregni di sudore...

ثمّ توقّفت. بدا لي فوراً أنّني أجد نفسي أمام قصيد شعريّ من نهاية القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين. صحيح أنّ كتابة *Prufrock* تعود إلى سنة 1911، لذا ليس من الخطأ أن نترجمه في روح تلك الحقبة، ولكنّني تساءلتُ إن كان السّياق الذي كتب فيه إيليوت باللّغة الإنجليزيّة هو نفسه الذي يمكن أن يكتب فيه مثلاً لورانزو ستيشيتّي (Lorenzo Stecchetti):

(*sbadigliando languir solo e soletto - Lunghi e tediosi giorni, - Dormire e ricader disteso in letto - Finché il sonno ritorni, - Sentir la mente e il core in etisia, - Ecco la vita mia.*)

قرّرتُ أنّه لا داعي لأن أطرح على نفسي المسألة، لأنّني لستُ مختصّاً في شعر بداية القرن العشرين باللّغة الإنجليزيّة ولأنّني لم أترجم أبداً شعراً من اللغة الإنجليزيّة. لا يُمكن أن نغيّر مهنتنا بين يوم وآخر. المسألة التي أرى نفسي قادراً على مواجهتها هي بالأحرى من نوع آخر: كان يُمكن أن تكون ترجمتي مقبولة (اسمحوا لي بهذا حبّاً في الفرضيّة) لو أنّني أنجزتها ونشرتها في العشريّة الأولى من القرن الماضي. ترجمة بارتي تعود إلى السنوات الأربعين وترجمات سانيزي بدأت تظهر في بداية السّتّينيات: تقبّلت، إذاً، الثقافة الإيطالية إيليوت كشاعر معاصر، بعد أن عرفت الهرمسيّة وتيّارات أخرى (ولنفكّر كم أثر إيليوت في الكثير من الشعر الإيطالي الذي صبّ بعد ذلك في الطلائعيّة المحدثة)، وثمّنت في شعر إيليوت اقتضابه الذي يكاد يكون نثريّاً، وتداخل الأفكار، وكثافة الرموز.

يتدخّل هنا مفهوم أفق المترجم[5]. كلّ ترجمة (ولهذا السّبب يعتري القِدمُ التراجمَ) تتحرّك في أفق من التقاليد ومن الأعراف الأدبيّة التي تؤثّر حتميّاً في اختيارات الذّوق. كان بارتي وسانيزي يتحرّكان في الأفق الأدبي الإيطالي بين الأربعينيات/ والستّينيات. وهذا يبرّر الاختيارات التي قاما بها. لم يتفاديا القافية لأنّهما كانا غير قادريْن على إيجاد قوافٍ معادلة، بل تفاوضا مراهنيْن على صورة لشعر إيليوت يُمكن أن ينتظرها وأن يحبّذها القارئ الإيطالي. وهكذا قرّرا (وكان هذا اختياراً تأويليّاً) أنّ القافية، عند إيليوت، ثانويّة مقارنة تمثيل **الأرض الخراب** ولا توجد ضرورة لأيّة قافية قد تخسرنا الإحالة على مطاعم *Sawdust* و*With Oyster-Shells* (التي تذكّر القارئ الإيطالي من ناحية أخرى بعظام الحبّار لـ مونتالي (Montale)!). فالقافية التي يُراد بأيّ ثمن خلقها قد تلطّف و"تنغّم" خطاباً يريد أن يكون غُباريّاً وحاداً (لأنّه من المعروف أنّ الخوف سيظهر في حفنة من الغبار). لذا فإنّ الوفاء للوحشة الإيليوتيّة يفرض أن لا نلجأ إلى قوافٍ ستبدو في السياق الإيطالي "سائغة" ومعزّية إلى حدّ الإفراط.

والذي حتّم الترجمات الإيطالية لـ *Prufrock* هو في الآن نفسه الفترة التاريخيّة التي أنجِزت فيها التقاليد الترجميّة التي تنتمي إليها. ولا يُمكن تعريفها بأنّها في الأساس "وفيّة" إلاّ في ضوء بعض القواعد التأويليّة التي اتّفقت عليها - ولو ضمنيّاً - ثقافة ما (والنّقد الذي يعيد تركيبها ويحكم عليها)[6].

---

(5) انظر في هذا الخصوص مواقف بوليسيستام تيوري (Polisystem Theory) وأعمال إيفن ـ زوهار (Even-Zohar)، إضافة إلى دراسة هذه المواضيع في برمان (Berman) (1995) وكاتريسّ (Cattrysse) (2000).

(6) يؤكّد سانيزي (1997) التأويل الذي قمتُ به بخصوص قراره. ولا يُمكن أن نؤاخذه إلاّ على ترجمة *argument* بـ*argomento* وقد فعل بارتي الشيء نفسه، ولكن من الواضح أنّ ذلك كان بغاية الحفاظ على القافية الوحيدة للنصّ.

في قيامهما بذلك قرّر المترجمان من دون شكّ العمل بـ *Target-Oriented*، واختارا من النصّ التسلسل العاري والموحي بذاته للصّور المذكورة، من دون محاولة إقحام القافية في حالات متفرّقة (وسهلة). ولكنّهما لم يكونا فاقدَي الحسّ بمسائل المادّة اللّغويّة، ولم يُقرّرا تبجيل المضمون فقط مهملَيْن أهميّة التعبير الخطّي. لنعد إلى "الدستيك" أو البيتيْن النهائيّيْن: بحر بارتي أو سانيزي ليس بحر إيليوت، ولكن المرور من إيقاع البيت ذي المقاطع التسعة إلى البيت ذي الاثني عشر مقطعاً يحفظ للدستيك طابعه المتردّد الذي يكاد يكون وعظيّاً: يبقى المثل في الذاكرة، وبطريقته الخاصّة ترنيميّاً حتّى في الترجمة الإيطالية.

ومع أنّه لا يتعلّق مباشرة بمسائل المادّة، وبما أنّه مرتبط بموضوع أفق المترجم، أذكر حالة غريبة اعترضتني في ترجمة الكونت دي مونتكريستو التي أنجزها إميليو فرانستشيني[7] (Emilio Franceschini). جميعنا يعرف أن إدموند دنتاس يلتقي في زنزانته بشخصيّة يقع تلقيبها في الفصل الرّابع عشر من طرف حاكم قلعة "إيف" على أنّه الأب فاريا، والذي في الفصل السادس عشر يقدّم نفسه إلى إدموند بقوله *Je suis l'abbé Faria*، وبهذه الطريقة يأتي ذكره دائماً. الآن نعرف أنّ هذه الشخصيّة ليست خياليّة وأنّه برتغالي (جعله دوما (Dumas) إيطاليّاً)، أستاذ في الفلسفة كان قد ساهم في أحداث الثورة، وهو تابع لسويدنبورغ (Swedenborg) وميسمر (Mesmer)، والذي يذكره أيضاً شاتوبريان[8] (Chateaubriand) في *Mémoires d'outre-tombe*.

---

(7) في الأصل لحساب الناشر موندادوري، والآن في: Alexandre Dumas, *Il comte di Montecristo* (Milano: Bur, 1998).

(8) انظر مقدّمة جيلبيرت سيغو: Gilbert Sigaux, *Le Comte de Monte-Cristo* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1981), XVII.

وبقطع النظر عن المصادر التاريخيّة، فالجدير بالانتباه، على كلّ حال، هو أن يكون هذا الشخص الفيلسوف المستنير والبونبارتيّ رجلَ كنيسة، سواء لأنّ هذا كان من خاصيّات تلك الحقبة الزمنيّة أو لأنّه قام بوظيفة النّاصح، والأب والمرشد الروحاني لدى إدموند، ممّا يجعل كلّ هذا يتّخذ أهميّة خاصّة.

الآن، في ترجمة فرانستشيني لا يُقال أبداً إنّ فاريا هو *abbé*، إلى حدّ أنّه في الفصل السّابع عشر، المعنوَن في النصّ الفرنسيّ "La chambre de l'abbé" (غرفة القسّ)، في الترجمة الإيطاليّة يُصبح العنوان "La cella dello scienziato" (زنزانة العالم). من الواضح أنّ القصّة تتغيّر، وإن كان تغيّراً خفيفاً، وتفقد شخصيّة فاريا هذه سماتها الأصليّة لتتّخذ سمات غير محدّدة لمغامر-عالم. والأسباب التي حدت بالمترجم للقيام بهذا الحظر عصيّة على الفهم. يبدو من المضحك أن يكون فعل ذلك لكرهه الشديد للكنسيّين، ولا يبقى إلاّ تفسير واحد. يُسند لقب *abbé* في فرنسا إلى كلّ كاهن رعية، ويجب أن يُصبح في الإيطالية *don* أو *reverendo*، وإلاّ سيذهب بنا الظنّ إلى كونه رئيس دير، أي راهباً نظاميّاً يرأس ديراً. ولعلّ المترجم رأى أنّ *don Faria* سينقص من صورة السجين الكهنوتيّة ليجعل منه كاهناً ريفيّاً وأحسّ بشيء من الحرج. ولكن في هذه الحالة بالفعل ينبغي أن يتدخّل مفهوم أفق المترجم.

ومهما كان الأمر، في المخيال الجماعي، الأب فاريا هو الأب فاريا حتّى في إيطاليا، وبهذه الصّفة نجده في ترجمات عديدة سابقة. وفاريا يظهر بصفته أباً في *I 4 Moschettieri* لنيتزا (Nizza) وموربيلّي[9] (Morbelli)، بل حتّى في *I due orfanelli* مع توتو

(9) انظر: Perugina: S.A. Perugina e Sansepolcro: S.A. Buitoni 1935, capitolo III.

(Totò) وكارلو كمبانيني (Carlo Campanini). ينتمي اسمه إلى الأسطورة التناصيّة، مثل القلنسوّة الحمراء أو القرصان الأسود. لذا أرى أنّه لا يُمكن ترجمة مونتي كريستو مع حرمان فاريا من رتبته الكنسيّة - وإن ظنّه القارئ راهباً عوضاً من كاهن فهو أمر ثانوي.

5.11. الـ" تقريباً" في الترجمة الشعريّة

إنّ أهميّة الجوهر غير اللغويّ مركزيّة في الخطاب ذي الوظيفة الشعريّة - وفي كلّ فنّ، حيثُ لا يهمّ فحسب أن نشاهد، مثلاً في لوحة، فماً أو عيناً في وجه، بل أن نقدّر أيضاً الخطّ، ولمسة الرّيشة، وفي الغالب خليط المادّة الذي صُنعت منه (الذي يكوّن بالفعل جوهرها).

في التواصل لأهداف عمليّة يكون وجود الجوهر اللّغويّ وغير اللّغوي وظيفيّاً بحتاً، ويرمي إلى شدّ انتباه الحواسّ، ومن هناك ينطلق لتأويل المضمون. لو سألتُ أحداً أين يوجد بروفروك، وأجابني أنّه في القاعة التي تتحادث فيها بعض السيّدات عن مايكل آنجلو، فإنّ نطق الاسم، وكونه في أثناء الجملة يظهر جناساً صوتيّاً مع *go* (وأيضاً كون البيت قبل الأخير الإيطالي متكوّناً من اثني عشر مقطعاً) تكون كلّها غير أساسيّة: سأنسى مسائل الجوهر، وسأهتمّ بالتعرّف على تلك القاعة، مستبعداً قاعة أخرى يجلس فيها علماء متزمّتون لا يتحمّلون البرد.

بينما أمام خطاب ذي وظيفة شعريّة، سألتقط سواء المضمون المحدّد أو المضمون المُوحى (إدانة أولئك السيّدات إدانة لا تقبل شفاعة)، ولكنّني بعد التقاطه أعود إلى مسائل الجوهر، وسأمتع نفسي بالعلاقة بين الجوهر والمضمون.

لقد وضعتُ أفكاري هذه بخصوص الترجمة تحت راية

"تقريباً". وإذا سار كلّ شيء كما ينبغي، فإنّنا من خلال الترجمة نقول الشيء نفسه تقريباً. ومسألة هذا الـ" تقريباً" تصبح بطبيعة الحال مسألة مركزيّة في الترجمة الشعريّة، إلى حدّ بلوغ إعادة الخلق العبقري بحيث نمرّ من "تقريباً" إلى شيء "آخر" تماماً، إلى شيء آخر لا يدين للأصل إلاّ بارتباط، إن جاز القول، أخلاقيّ.

ولكن من المهمّ أن نرى كيف أن المترجم أحياناً، مع علمه أنّه لا يستطيع أن يقول إلاّ "تقريباً"، يمضي للبحث عن نواة الشيء الذي يريد (ولو "تقريباً") ترجمته مهما كان الثمن.

أبدأ بحالة لا أعرف لها (ولعلّه قصور منّي) ترجمة مناسبة أو إعادة صياغة جذريّة. ولعلّها إحدى أجمل أغاني الحبّ في الشعر الحديث، ظهرت في *Prose du transsibérien* لساندرارز (Cendrars)، حيث إنّ الشاعر عند حدّ ما، بينما يمضي القطار بإيقاعاته وبهزّاته وسط السهول اللامتناهية، يتوجّه إلى خليلته، الصغيرة جان دي فرانس، وهي بغيّ وديعة جداً ومريضة:

Jeanne Jeannette Ninette nini ninon nichon
Mimi mamour ma poupoule mon Pérou
Dodo dondon
Carotte ma crotte
Chouchou p'tit-cœur
Cocotte
Chérie p'tite chèvre
Mon p'tit-péché mignon
Concon
Coucou
Elle dort.

يؤسفني أنّ ترجمة رينو كورتيانا (Rino Cortiana)، للحفاظ

على نبرة العذوبة، تدلّل بألوان زاهية لا تترجم دحرجة القاطرات القاتمة:

Giovanna Giovannina Ninetta Ninettina tettina
Mimì moi amor mia gattina moi Perù
Nanna nannina
Patata mia patatina
Stella stellina
Paciocchina
Cara caprettina
Vizietto mio
Mona monella
Ciri ciritella
Dorme.

الغلطة ليست غلطة كورتيانا. فلعلّه رأى في هذه الأبيات نواتيْن: دحرجة القاطرات، كما قلنا، ورقّة الهوى. وكان عليه أن يختار. اللّغة الفرنسيّة (هل تتذكّرون عبارة *mon petit chou* التي سبق أن ناقشناها؟) قادرة على أن تدمج، إن جاز القول، الملاطفة والسكّة الحديد الضيّقة الاتّساع، أمّا الإيطاليّة فلعلّها غير قادرة على ذلك (هل يُمكن إيديث بياف (Edith Piaf) أن تغنّي في بلغة فرانشسكو ماريا بيافي (Francesco Maria Piave)؟

وبخصوص السكّة الحديد، إحدى القصائد التي أحبّها أكثر هي هذه القصيدة، لـ مونتالي:

Addio, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati: È l'ora. Forse
gli automi hanno ragione: come appaiono
dai corridoi, murati!

...

- Presti anche tu alla fioca

Litania del tuo rapido quest'orrida

e fedele cadenza di carioca?

بما أنّ القصيدة في الأصل بالإيطالية، فلا يُمكنني أن أكرمَّها كترجمة، ولكنّني تسلّيْت بمحاولة القيام بأحد عشر تمريناً "أوليبيّاً"، أي خمس عمليات إسقاط للحروف (lipogrammi) (بإعادة كتابتها في كلّ مرّة من غير واحدة من المصوِّتات الخمس)، وخمسة نصوص أحاديّة المصوّتة (مستعملاً في كلّ مرّة مصوّتة واحدة) وبانغرام (pangramma) واحد متغاير الحروف (مستعملاً مرّة واحدة كلّ حرف من الحروف الأبجديّة). ومن يريد التحقّق من كلّ نتائج هذا التمرين فليرجع إلى "Undici danze per Montale" (Eco 1992b: 278-281).

المسألة التي طرحتها على نفسي ليست بطبيعة الحال "ترجمة" معنى القصيدة بحسب "اللّزوميّات" التي وضعتها لنفسي، لأنّه في هذه الحالة كان يكفي القيام بتفاسير جيّدة؛ المسألة هي محاولة الحفاظ في هذا الاقتباس على الشيء نفسه. وحسب تأويلي توجد خمسة أشياء هي نفسها: (1) خمسة أبيات من أحد عشر مقطعاً، منها بيتان دكتيليّان، وبيتان سبعيّان؛ (2) الأبيات الأربعة الأولى غير مقفّاة، والثلاثة الأخيرة بالقافية؛ (3) في القسم الأوّل يأتي ظهور آليات (وقرّرتُ في كلّ تنويع أن تتّخذ شكل كائن ميكانيكي، إنسان آلي، أو كمبيوتر، أو آلية، إلى غير ذلك)؛ (4) في الأبيات الثلاثة الأخيرة، إيقاع القطار؛ (5) وأخيراً الإحالة النهائيّة على رقصة، هي في الأصل كاريوكا، وفي تنويعاتي ستكون إحدى عشرة رقصة مختلفة (ومن هنا يتأتّى عنوان تمريني).

أعرض بأكمله فقط الليبوغرام الأوّل (من دون حرف A) وفيما تبقّى تسع تنويعات للأبيات الثلاثة الأخيرة فقط، لأنّنا عليها هي سنتوقّف. ولا جدوى من ذكر التنويعة الحادية عشرة، البانغرام، لأنّه

لاستعمال كلّ حرف من الحروف الأبجدية مرّة واحدة هو من قبيل المعجزة، والنتيجة تكاد تكون لغزاً، لا يُحافظ فيه على أيّ "شيء"، ما عدا وجود رقصة وآلية:

Congedi, fischi, buio, cenni, tosse
e sportelli rinchiusi. È tempo. Forse
son nel giusto i robot. Come si vedono
nei corridoi, reclusi!
...
- Odi pur tu il severo
sussulto del diretto con quest'orrido.
Ossessivo ritorno di un bolero?
-Dona pur tu, su, prova
al litaniar di un rapido l'improvvido
ostinato ritmar di bossa nova...
- Do forse alla macumba
che danza questo treno la tremenda
ed ottusa cadenza di una rumba?
- Presti anche tu, chissà,
al litaniar dei rapidi quest'arida
cadenza di un demente cha-cha-cha?
- Non senti forse, a sera,
la litania del rapido nell'orrido
ancheggiare lascivo di habanera?
- Salta magra la gamba,
canta la fratta strada, pazza arranca,
assatanata d'asma l'arta samba?
- Del TEE presente
L'effervescenze fredde, le tremende
Demenze meste d'ebete merenghe?
- Sì, ridi, ridi, insisti:

sibilin di sinistri ispidi brividi
misti ritmi scipiti, tristi twist.
-Colgo sol do-do-sol...
Fosco locomotor, con moto roco
Mormoro l'ostrogoto rock'n'roll.
- Ruhr, Turku... Tumbuctù?
Uh, fu sul bus, sul currus d'un Vudù
un murmur (zum, zum, zum) d'un blu zulù(10)

بالتلاعب مع الصوتيّات لا يُمكن فعل أكثر من هذا، ولكن ما أريد أن أظهره هو أنّه بالإمكان احترام الخصوصيّات الخمس الأساسيّة لهذا القصيد حتّى وسط تشويش بقصد اللّهو. المسألة هي هل على الترجمة أن تفعل الشيء نفسه. أمامي الآن ترجمتان، واحدة إنجليزيّة والأخرى فرنسيّة ويبدو لي أنّهما، في الأبيات الثلاثة الأخيرة، تخسران أقلّ ما تخسران إيقاع القطار السريع.

الأولى هي لكاترين جاكسون (Katherine Jackson) والثانية لباتريس ديرفال أنجيليني (Patrice Dyerval Angelini):

Goodbyes, whistles in the dark, nods, coughing,
and train windows down. It's time. Perhaps
The robots are right. How they lean
From the corridors, walled in!
And do you too lend, to the dim
litany of your express train, this constant
fearful cadenza of a carioca?
Adieux, sifflets dans l'ombre, signes, toux
Et vitres fermées. C'est l'heure; Peut-être

(10) كنت أعرف بطبيعة الحال أنّ الـ blu ليس رقصة، ولكن حاولوا أنتم أن تجدوا رقصة أخرى لا يُستعمل فيها إلاّ حرف U.

Les automates ont-ils raison. Comme des couloirs
Ils apparaissent murés!
...
Toi aussi, prêtes-tu à la sourde
Litanie de ton rapide cette affreuse
Et fidèle cadence de carioca? -

هل كان ممكناً الحفاظ على العروض؟ هل كان يمكن تبليغ إيقاع القطار؟ لماذا أهمل الخطّ الصغير في مستهلّ الثلاثيّة الأخيرة، حيث يُقحم صوت الشاعر (في لقطة مباشرة) بعد وصف في الظاهر موضوعي؟ لماذا يظهر الخطّ الصغير في خاتمة الترجمة الفرنسيّة؟ لماذا لم تحترم الترجمة الإنجليزيّة نقاط الوقوف، التي هي إشارة إلى شظايا، أو هي تنبيه للمرور إلى سجلّ آخر، أو هي تغضّ الطرف عن مواصلة وصف مهزلة حفل توديع قبل السّفر حزينة لا تنتهي؟ لا أجد جواباً عن ذلك، وأعترف أنّه من الأيسر القيام بليبوغرام من أن نترجم. ولكن يبدو لي، في نهاية الأمر، أنّ هاتيْن الترجمتيْن راهنتا على المضمون وعلى الأحداث البائسة التي ترويها القصيدة، أكثر من مراهنتهما على البنية الشكلية. وهو اختيار، من دون شكّ، "تقريباً.

أواصل القول أن تمرين اللّيبوغرام يصلح كثيراً لفهم أين يوجد الشيء نفسه. لنأخذ قصيدة أخرى لمونتالي (Montale):

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incrtocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.
Bene non seppi, fuori del prodigio
Che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

لا يُمكن أحداً أن ينفيَ أنّ لهذه القصيدة "مضموناً"، يُمكن من دون شكّ تفسيره بأكثر فلسفة من مضمون القصيدة السابقة، وأنّ هذا المضمون يجب أن يبقى في كلّ ترجمة، كما يجب أن تبقى الصور الأصلية، تنشد جميعها، في تعالق موضوعي، ألم الحياة. ولكن ليست صورة الجدول الذي ينضب هي التي تعبّر عن ألم الحياة: هي أيضاً خشونة *strozzato* و*gorgoglia*؛ وهي أيضاً المعاظلتان اللّتان تميّزان أسلوب مونتالي؛ إنّه ذلك الألم الذي يظهر (كما يُمكن أن يقول إيليوت) في حفنة من الغبار، ولكنّه يمتدّ على نفَس البيت الأحد عَشري الهادئ، بقدر الصور القليلة للخير؛ ولكنّه أيضاً في كون الأبيات السبعة الأولى الأحد عَشَرية تصف الخير والشرّ الدنيويّان بينما البيت الأخير يكسر إيقاع البيت الأحد عَشري و"يجذب النفَس"، إن جاز القول، نحو السّماء.

عندما حاولتُ القيام بخمسة تنويعات ليبوغراميّة على هذه القصيدة (Eco, 1991) حاولتُ أن أحترم هذه الخصوصيّات. أذكرها هنا، بكاملها، لأظهر كيف أنّه بالإمكان دائماً الحفاظ على البيت الأحد عشري، وعلى المعاظلتيْن الاثنتيْن، وعلى بعض الأصوات الفظّة، وعلى النّفَس الطويل للبيت الأخير.

من دون A

Spesso il dolor di vivere l'ho intuito:
fosse il rivo insistito che gorgogli,
fosse il secco contorcersi di fogli
combusti, od il corsiero indebolito.
Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude un cielo che si mostri inerte:
forse l'idolo immoto su per l'erte
del meriggio, od il corvo che voli, e l'infinito.

من دون E

Talora il duolo cosmico ho incontrato:
dico il rivo strozzato qual gorgoglia
quando l'accartocciarsi di una foglia
l'ingolfa, od il cavallo stramazzato.
Bontà non vidi, fuori d'un prodigio
Dischiuso da divina noncuranza:
dico la statua in una vuota stanza
abbagliata, o la nuvola, o il falco alto librato.

من دون I

S'è spesso un mal dell'essere mostrato:
era un botro strozzato, od un batrace
che nel palude è colto da un rapace
feroce, era il cavallo stramazzato.
Al ben non credo, fuor del lampo ebéte
che svela la celeste obsolescenza:
era la statua nella sonnolenza
dell'estate, o la nube, o un falco alto levato.

من دون O

Sempre nel mal di vivere timbatti:
vedi l'acqua in arsura che si sfibra,
i pistilli e gli stami d'una fibra
disfarsi, ed i cavalli che tu abbatti.
Bene? Che sappia, c'è la luce scialba
che schiude la divina indifferenza
Ed hai la statua nella stupescenza
Di quest'alba, e la nube, se l'acquila si libra.

من دون U

Spesso il male di vivere ho incontrato:

era il rivo strozzato che gorgoglia
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.
Bene non seppi, salvo che il prodigio
che ostenta la divina indifferenza:
era l'icona nella sonnolenza
del meriggio, ed il cirro, ed il falco alto levato.

أمرّ الآن إلى ثلاث ترجمات، الأولى لا أعرف بكلّ صراحة من منجزها لأنّني وجدتها في موقع إنترنت فيه كالعادة إهمال للمراجع البيبليوغرافية (www.geocities.com/Paris/LeftBank/5739/eng-living.html)، والثانية دائماً إنجليزيّة لأنطونينو ماتزا (Antonino Mazza) والثالثة فرنسيّة لبيار فان بيفر (Pierre Van Bever):

Often I have encountered the evil of living:
it was the strangled stream which gurgles,
it was the crumpling sound of the dried out
leaf, it was the horse weaty and exhausted.
The good I knew not, other than the miracle
revealed by divine Indifference:
it was the statue in the slumber
of the afternoon, and the cloud, and the high flying falcon.
Often the pain of living have I met:
it was the chocked stream that gurgles,
it was the curling up of the parched
leaf, it was the horse fallen off its feet.
Well-being I have not known, save the prodigy
that reveals divine Indifference:
it was the statue in the midday
somnolence, and the cloud, and the falcon high lifted
Souvent j'ai rencontré le malheur de vivre:
c'était le ruisseau étranglé qui bouillonne,
c'était la feuille toute recoquillée
et acornie, c'était le cheval foudroyé.
Le bonheur je l'ai pas connu, hormis le prodige
qui dévoile la divine Indifférence:
c'était la statue dans la torpeur

méridienne, et le nuage
et le faucon qui plane haut dans le ciel.

حافظ المترجمون الثلاثة على المعاظلتيْن، وعملوا ما في وسعهم للحفاظ على خشونة الأصوات، والترجمتان الإنجليزيّتان أعطتا للبيت الأخير نفَساً أطول من الأبيات السابقة. ومع ذلك فلم يحاول أحد أن يعتمد بحراً منتظماً، وهو هامّ بالدرجة نفسها. هل كان ذلك مستحيلاً؟ هل كان ممكناً ولكن على حساب تغيير في الصّور؟ أعدل مرّة أخرى عن الحسم في الأمر: لقد اختار كل واحد الـ" تقريباً" الذي يراه أصلح.

أريد الآن أن أحلّل مجموعة من "تقريباً" حيث حدّد كلّ مترجم بوضوح ما أراد إنقاذه وما أراد فقدانه. إنّه رهان خطير، لأنّ المؤلّف نفسه تكلّف عناية إعلامنا بالخصوصيّات الأساسيّة الموجودة في نصّه. أتحدّث عن *The raven* لبُو (Poe)، وعن *Philosophy of Composition* التي يروي فيها الشّاعر كيف خلق قصيدته.

كان بو يريد أن يقول لنا بصفة مثيرة كيف أنّ في **الغراب** "لا يمكن تفسير أيّ جانب من جوانب مؤلّفه بالصّدفة أو بالحدس" وأنّ "العمل نما، خطوة بعد خطوة، إلى أن اكتمل بدقّة وبمنطقيّة مسألة حسابيّة"[11]. إنّه لموقف مثير حقّاً، مثلما لاحظ الجميع ذلك، لأنّه يُقحم عنصرَ حساب شكلي في وَسَط يُسيطر عليه المتصوّر الرومنسي للشعر باعتباره إنتاج إلهام مفاجئ ("إنّ معظم المؤلّفين.. . يفضّلون إيهامنا أنّهم يؤلّفون في نوع من الهيجان الرّائع. . . "). وهو موقف على قدر كبير من الأهميّة بالعلاقة مع ما سبق قوله في الفصول

---

(11) جميع الاستشهادات اللاحقة متأتّية من: Edgar Allan Poe, "La filosofia della composizione," in: E. A. Poe, *Marginalia*, trans by Luigi Berti (Milano: Mondadori, 1949).

السابقة من هذا الكتاب لأنّ بو هو الأوّل ربّما، من بين المحدثين[12]، الذي طرح مسألة المؤثّر الذي يجب أن يحدثه نصّ ما فيمن أسمّيه بالقارئ النموذجي.

يحسبُ بو المدّة المضبوطة للتأليف الأدبي، الذي يجب أن يكون موجزاً بقدر يسمح بقراءته في جلسة واحدة، وبالتالي يأخذ بعين الاعتبار نفسيّة القارئ المحتمل. ثمّ يقول لنا كيف أن "فكرة اللاحق" (ولننتبه أنه فكرٌ لا إشراقٌ) كان يكمن في اتخاذ قرار بشأن المؤثّر الواجب خلقه، مؤثّر نشعر به عندما نتأمّل الجمال. وهنا، بصلف ظاهريّ - ولكنّه يبدو أقلّ صلفاً لو أنّنا حكمنا عليه لا بالمعايير المعاصرة بل بالرّجوع إلى التقاليد الرومنسية - يقول إنّ "الجمال من أيّ نوع كان، في تجلّيه الكامل، يحدثُ دائماً في النّفس الحسّاسة الدّموع،" وإنّ "السويداء هي، إذاً، أكثر النبرات الشعريّة مشروعيّة".

بعد ذلك يتساءل بو ماذا يُمكن أن يكون الابتداع الجديد الفنّي الذي سيستعمله "محوراً" ملائماً لموضوعه لتحوم حوله كامل البنية الشعريّة، وقرّر أنّ هذا المحور يجب أن يكون "لازمة" sefrain. وبحث عن صيغة تسمح له بالتقيّد مع ترجيع للصوت مصحوبٍ بتنويع متواصل للفكر. ينبغي أن تكون هذه اللاّزمة مختصرة، وإن أمكن في كلمة واحدة تمثّل خاتمة كل مقطع شعري.

وإنّ هذه الخاتمة، لكي تكون لها قوّة، ينبغي أن تكون صوتيّة وأن تتحمّل جهداً ممتدّاً للصوت، هذا ممّا لا شكّ فيه، بحيثُ حملتني هذه الاعتبارات بصفة لا محيد عنها إلى اعتماد حرف *o*

---

(12) من بين القدامى أضع المؤلّف المجهول لـ *Sublime*، وبخصوصه أرجع القارئ إلى الملاحظات التي قمتُ بها في فصل "Sullo stile" في (Eco, 2000).

مطّولاً وهو الحركة الأمدّ صوتاً، وحرف *r*، وهو الصامت الذي يمدّ أكثر الحرف الصوتي.

ومن هنا جاءت فكرة أنّ الكلمة ينبغي أن تكون *Nevermore*، مع صعوبة في نطق هذه الكلمة عديد المرّات بعناد غير معقول وغير عقلاني، من طرف كائن بشريّ. لذا يجب أن يكون حيواناً قادراً على الكلام: **الغراب**، بالإضافة إلى كونه طير شؤم.

الآن، من دون أن أهمل لحظة هذا الهدف... تساءلتُ: "من بين جميع المواضيع الكئيبة، ما هو الموضوع، حسب المتصوّر الشامل للبشر، الأكثر كآبة؟". كان الجواب بطبيعة الحال: الموت. فقلتُ لنفسي "ومتى يكون هذا الموضوع الأكثر كآبة من بين جميع المواضيع موضوعاً شعريّاً؟" وباعتبار ما سبق أن فسّرته بإسهاب، فإنّ الجواب هنا أيضاً، بديهيّ. "عندما يكون مرتبطاً أكثر بالجمال: لذا فإنّ موت امرأة جميلة هو من دون منازع الموضوع الأكثر شعريّة في العالم - وما هو من دون شكّ أيضاً أنّ الشفتيْن الملائمتيْن أكثر لعرض هذا الموضوع هما شفتا العاشق الذي فقد حبيبته." كان عليّ آنذاك أن أدمج هاتيْن الفكرتيْن: عاشق يبكي حبيبته الميّتة وغراب يرجّع بصفة متكرّرة عبارة Nevermore.

بعد تحديد هذه المبادئ وأخرى غيرها، بحث بو عن إيقاع وعن بحر ملائم وقرّر أن يكون إيقاعاً تفعيليّاً واختار "بيتاً ثمانيّاً مستقيم الوزن يتكرّر في لازمة البيت الخامس، المنتهي ببيت خماسيّ مستقيم الوزن". أي، كما يفسّر بكلّ تواضع، "أنّ الأجزاء المستعملة (وهي تفعيلات) تتكوّن من مقطع طويل متبوع بمقطع قصير؛ والبيت الأوّل من المقطع الشعري يتكوّن من ثمانية من هذه الأجزاء، والثاني من سبعة ونصف، والثالث من ثمانية، والرّابع من سبعة ونصف، وكذلك الخامس، والسادس من ثلاثة ونصف"، متباهياً أنّه، مع

كون هذه الأبيات استُعملت غالباً في الشعر منعزلة، لم يفكّر أحد في إدماجها كلّها في مقطع واحد.

لم يبق إلاّ تحديد طرق لقاء المُحبّ اليائس والغراب: رأى بو أنّ ما يُناسب أكثر هو غرفة لا تزال مليئة بذكريات الحبيبة، بالتعاكس مع ليلة عاصفة في الخارج، يفسّر أيضاً لجوء الغراب إلى الدّار. ووجد من الحاسم أن يجعل الغراب يحطّ على نصفيّة تمثال بَلاّس، لخلق تضادّ بين الأبيض والأسود، لأنّ آلهة العلم تتوافق مع تبحّر الحبيبة، وأخيراً (حيثُ نرى أن بو كان "يفكّر" أيضاً من خلال الأذُن) لرنّة كلمة *Pallas*.

نحن نعرف كم أسال هذا الاعتراف اللاحق من حبر. نفَّرت ولا زالت تنفِّرُ الكثيرين الفكرةُ القائلة بأن ما نعتبره إلهاماً هو فكر سريع لا يكفّ عن كونه حساباً حتّى وإن نما في وقت وجيز جدّاً (ولكنه يتطلّب أحيانا إعادة نظر وتصويبات لا تنتهي)، وفضّلوا قول إنّ بو هزئ بناقديه، معيداً من بعد بصفة مصطنعة تركيب ما ألهمته القريحة. ومهما كان الأمر، فإنّ أحداً لم يفكّر أحد في أنّ وصف بو يقول لنا بدقّة ماذا يوجد في النصّ، وماذا يجب أن يجد ناقد منتبه للقيم الشكليّة وللإستراتيجيات السرديّة حتّى وإن لم يقل له بو ذلك أبداً. كان بو، إذاً، يعيد بكلّ بساطة بصفة تحليليّة، بل وبتحذلق، المسار الذي قام به وهو يبتدع، مطيعاً أحياناً حتّى مجرّد إيحاء صوتي. ربّما جاءت رنّة *Pallas* قبل فكرة أن يكون تمثاله أبيض، وربّما جاءت قبل ذلك فكرة التعاكس بين الأبيض والأسود، وربّما أيضاً استيقظ بو يوماً، أو نام ليلة، تراود ذهنه لسبب ما كلمة *Nevermore*. ولكن لا يهمّ من أين دخلت هذه الصّور إلى قصره، الحال هو أنّ قصره الشعريّ مصنوع بهذه الصّفة، وإن تمكّن هو من إدراك ذلك من بعد فهو يعني أنّه بصفة ما كان يُدرك ذلك حتّى أثناء بنائه.

على كلّ حال، يا له من تحدّ بالنسبة إلى المترجم! يبدو أن بو يقول له لا تجهد نفسك بالبحث عن سرّ أبياتي، إنّي أكشفه لك، حاول أن تنفيَ أنّه هذا، وحاول أن تترجم متجاهلاً إياه...

الآن، نحن محظوظون لكوننا نملك النصّ والتأمّلات النقديّة للمترجمَيْن العظيمَيْن الأوّليْن لنصّ **الغراب**، بودلير (Baudelaire) وملارميه (Mallarmé)، اللّذيْن أسّسا إضافة إلى ذلك شهرة بو الأوروبيّة، المعتبر حتى في وقتنا الحاضر أعظم شاعر سواء في هذه الجهة من المحيط الأطلسي أو في الأخرى. قرأ بودلير وملارميه *The Raven* و*Philosophy of Composition*، وهما بالخصوص من أتباع الكمال الشكلي. ماذا حدث إذاً؟

ترجم بودلير **الغراب** سنة 1856، في الأكثر ليُعطي مثالاً يوضّح به الدراسة في فلسفة التأليف، ومع تضمينه ملاحظاته، يقدّمه على أنّه "تكوُّن قصيد" لإقحامه في مؤلّفه *Histoires grotesques et curieuses*. ويبدأ بالحديث عن المذهب الشعريّ معترفاً أنّ المذاهب في العادة تتشكّل بعد الأعمال، ولكنّه يُعلن أنّه هذه المرّة وجد شاعراً "يزعم" أنّ شعره نشأ على أساس مذهبه. إلاّ أن الشكّ يعتريه على الفور في كون الأمور سارت على هذا النحو، ويتساءل إن لم يُرد بو مدفوعاً بنوع من العُجب الغريب الظهور أقلّ إلهاماً ممّا هو عليه. على كلّ حال لا يحسم في الأمر: "إنّ هواة الهذيان سيثورون ربّما ضدّ هذه المبادئ الصّلفة؛ ولكن يُمكن كلّ واحد أن يأخذ منها ما يريد". في نهاية الأمر - كما يعترف - لا ضرر في أن نُظهر للقارئ كم يتطلّب من جهد ذلك الشيء الكماليّ الذي نسمّيه شعراً. وبعد هذا كلّه يُسمح للعبقريّ بقليل من الدّجل.

باختصار، كان تحدّي بو يجذب بودلير وفي الآن نفسه ينفّره. وبتأثير من تصريحات المذهب الشعري (ومدفوعاً ربّما أيضاً بردود فعله الفطريّة كقارئ) رأى أنّ النصّ بأكمله يقوم على كلمة "غامضة

وعميقة، رهيبة مثل اللاّنهائي"، ولكنّه - للأسف - يفكّر فوراً في هذه الكلمة بالفرنسيّة وبالفرنسيّة يقولها: *jamais plus*. ومع أنّه قرأ تصريحات إدغار بو حول الجهد المطوّل للصّوت، على حرف *o* وعلى حرف *r*، فهو في الواقع لا يأخذ من الكلمة إلاّ المضمون وليس العبارة. والترجمة التي ستتبع لا يُمكن إلاّ أن تُهيمن عليها هذه الخيانة الأّولية. *Jamais plus* ليست همساً يمتدّ بكآبة في عمق اللّيل، إنّها ضربة ساطور.

لقد أدرك بودلير أنّه من المستحيل القيام بـ"singerie rimée" (أي بتقليد مقفّى) للنصّ المصدر، وأعلن على الفور عدوله: سيترجم نثراً. وبما أنّه سيترجم نثراً فقد ركّز اهتمامه على قيم المضمون، وتحدّث عن الأرق واليأس، وعن حمّى الأفكار، وعنف الألوان، والرّعب، والألم. تمّ الاختيار، إلى حدّ أنّه لكي يُعطي فكرة عن القيمة الشعريّة للنصّ الأصلي يلجأ إلى دعوة تعيسة: حاولوا أن تتصوّروا المقاطع الشعريّة المؤثّرة أكثر عند لامارتين (Lamartine)، والإيقاعات الأكثر روعة عند هوغو (Hugo)، وادمجوها مع ذكريات الثلاثيّات الأكثر دقّة لغوتيي (Gautier)، وستتكوّن لديكم فكرة تقريبيّة عن موهبة بو الشعريّة. هل هي ترجمة تلك التي اقترحها بودلير؟ لقد نفى هو نفسه ذلك، إنّها تفسير شعري، أو على الأكثر إعادة خلق في شكل قصيد شعريّ مكتوب نثراً. هي نوع من يكاد يكون.

ولكن عند هذا الحدّ يجب أن نذكر بعض الأمثلة، و*The Raven* قصيد طويل جدّاً. سأختار ثلاثة مقاطع (من الثامن إلى العاشر) حيث، بعد سلسلة من المقاطع السداسيّة التي تنتهي بـ *Nothing More* و*Evermore* (تكوّن قافية مع *Door,Floor,Before,Implore,Explore,Lenore*)، يشرع الغراب في التكرار بصفة استحواذيّة، ومعه المُحبّ، *Nevermore*:

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
" Though thy crest be shom and shaven, thou," I said, "art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore -
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"
Quoth the Raven "Nevermore."
Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning - little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door -
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as "Nevermore."
But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered - not a feather then he fluttered -
Till I scarcely more than muttered "Other friends have flown before -
On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before."
Then the bird said "Nevermore."

وهذه ترجمة بودلير:

Alors, cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire : «Bien que ta tête, - lui dis-je, - soit sans huppe et sans cimier, tu n'es certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la nuit plutonienne ! Le corbeau dit : «Jamais plus !»

Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n'eût pas un bien grand sens et ne me fît pas d'un grand secours ; car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d'un nom tel que *Jamais plus* !

Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra que ce mot unique, comme si dans ce mot unique il

répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus ; il ne remua pas une plume, - jusqu'à ce que je me prisse à murmurer faiblement : «D'autres amis se sont déjà envolés loin de moi ; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes anciennes espérances déjà envolées.» L'oiseau dit alors : «Jamais plus !»

كان ينبغي أن يكون ملارميه مرهف الحسّ أكثر من بودلير إزاء إستراتيجيات الكلمة. ولكنّه يشكّ أكثر من بودلير (في "التعاليق" التي يخصّصها لـ *The Raven*) في كون تصريحات بو في المذهب الشعري لا تعدو أن تكون "لعبة ثقافيّة"، ويذكر رسالة لسوزان أشارد ويردز (Susan Achard Wirds) إلى وليام جيل (William Gill) تقول فيها: "أثناء نقاشنا بخصوص **الغراب** أكّد لي السيّد بو أنّ التقرير الذي نشره حول منهج تأليف العمل لا يتوافر على شيء من الصحّة. . . وأنّ فكرة أنّ الشّعر يُمكن أن يُؤلّف بتلك الطريقة جاءته من تعليقات ومن تحقيقات النقّاد. فكتب ذلك التقرير، فقط بقصد القيام بتجربة ذكيّة. وأنّه فوجئ وتسلّى لأنّه اعتُبر تصريحاً بحسن نيّة. وقد سبق أن قلنا إنّ الأمر يُمكن أن يكون سار على هذا النحو، كما يُمكن أن يكون بو هزئ، لا بنقّاده بل بالسيّدة أشارد ويردز الأمر غير هامّ كثيراً. ولكن يبدو أنّ ملاّرميه أولاه أهميّة، لأنّه، إن جاز القول، يعفيه من الواجب المقدّس، الذي كان ينبغي أن يحسّه أكثر من أيّ كان، في أن ينقل في لغته كلّ تلك الآليات الشعريّة المعقّدة. ومع ذلك فإنّه يعترف أنّ بو، سواء للتسلّي أم لا، أعلن بالفعل أنّ "الصدفة يجب أن تُمحى من العمل الحديث وينبغي ألاّ تكون فيه إلاّ على سبيل التظاهر: وأنّ خفقة الجناح الأزليّة لا تنفي النظرة الثاقبة التي تتأمّل الآفاق التي يلتهمها طيرانه". ولكن يا للأسف، يتفاعل في نفسه نوع من سوء النيّة التحتيّة، وخوفاً من مواجهة مهمّة مستحيلة، ترجم هو أيضاً نثراً واختار، ربّما بتأثير من بودلير أو لأنّ لغته لا تسمح له بأفضل من ذلك، عبارة *Jamais plus*.

صحيح أنّه في البداية يحاول الحفاظ على بعض الجناسات الصوتيّة الداخليّة، ولكنّه في الجملة، وباعتبار السداسيّات المذكورة، فإنّ ترجمته الزائفة، التي قد تكون أكثر ثراء وجاذبيّة من ترجمة بودلير، تبقى على مستوى الاقتباس الناجح ذاته:

Alors cet oiseau d'ébène induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut: «Quoique ta crête soit cheue et rase, non! dis-je, tu n'es pas pour sûr un poltron, spectral, lugubre et ancien Corbeau, errant loin du rivage de Nuit - dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit.» Le Corbeau dit: «Jamais plus.»

Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, quoique sa réponse n'eût que peu de sens et peu d'à propos; car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eût encore l'heur de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre - un oiseau ou toute autre bête sur le buste sculpté, au-dessus de la porte de sa chambre, avec un nom tel que: «Jamais plus.»

Mais le Corbeaŭ perché solitairement sur ce buste placide, parla ce seul mot comme si, son âme, en ce seul moment, il la répandait. Je ne proférai donc rien de plus: il n'agita donc pas de plume - jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter «D'autres amis déjà ont pris leur vol - demain il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol.» Alors l'oiseau dit: «Jamais plus.»(13)

وقد أثّر درس بودلير وملارميه بطبيعة الحال كثيراً في المترجمين الفرنسيّين اللاحقين. مثلاً، غابريال موراي (1910) الذي ترجم شعراً وحافظ على بعض القوافي أو الجناسات الصوتيّة، ولكنّه

(13) ولا نتحدّث عن بعض الأخطاء في الترجمة التي وقع تسجيلها والموجودة في طبعة غاليمار (Gallimard) مذكورة في البيبليوغرافيا، من ذلك مثلاً، في المقطع الأخير قول nothing further then he uttered التي تُرجمت بصفة لامعقولة je ne proférai donc rien de plus.

عندما وصل إلى النقطة الحاسمة تماشى مع قرار سلفيْه العظيميْن:

... Corbeau fantômal, sombre et vieux, errant loin du rivage de La Nuit -
Dis-moi quel est ton nom seigneurial sur le rivage Plutonien de la Nuit!»
Fit le Corbeau: «Jamais plus.»

يميل الكثيرون، من الذين أعجبوا بمقترحي بودلير وملارميه، إلى القول أنّ في نهاية الأمر يحدث ذانك النصّان النثريّان المؤثّر نفسه من السّحر والسرّ الذي أراد بو إحداثه. وقيل إنّهما يحدثانه على مستوى المضمون وليس على مستوى العبارة، وبالتالي فقد قاما باختيار جذريّ جدّاً - وفي هذا الخصوص أرجع القارئ إلى الفصول اللاحقة حيث سنتناول بالحديث إعادة الصياغة والاقتباس. ولكنّني أريد في هذا المقام أن أتوقّف عند مسألة أساسيّة.

الترجمة إستراتيجيّة تهدف إلى إنتاج المؤثّر نفسه لخطاب النصّ المصدر في لغة مختلفة، وبخصوص الخطاب الشعري يقال إنّها تهدف إلى إحداث مؤثّر جماليّ. إلاّ أنّ فيتغنشتاين (1966) يتساءل ماذا سيحدث لو أنّه، بعد تحديد المؤثّر الذي تُحدثه قطعة موسيقيّة على السّامعين، يتمّ اختراع مصل يُحقن كما ينبغي، فيوفّر للأطراف العصبيّة في المخّ المؤثّرات نفسها التي تُحدثها القطعة الموسيقيّة. ويُلاحظ أن الأمر مغايرٌ لأن ما يهمّنا هو تلكَ القطعة الموسيقية وليس المؤثر(14). المؤثّر الجمالي ليس ردّ فعل جسديّاً أو عاطفيّاً، بل هو الدّعوة إلى التأمّل في الكيفيّة التي كان بها ذلك الردّ نتيجة ذلك الشكل في نوع من "التنقّل" المتواصل بين المعلول والعلّة. والتثمين الجمالي لا يتوقّف عند المؤثّر الذي نحسّ به، بل وأيضاً مع تثمين

(14) انظر أيضاً ملاحظات روستيكو (Rustico) (1999).

الإستراتيجيّة النصيّة التي أنتجته. وهذا التثمين يُشرك أيضاً حتّى الإستراتيجيات الأسلوبيّة المُحقّقة على مستوى الجوهر. وهي طريقة أخرى للإشارة، مع جاكوبسون، إلى التأثير الذاتي للّغة الشعريّة.

يجب أن تمكّن ترجمة نصّ شعريّ من القيام بـ "التنقّل" نفسه بين التعبير الخطيّ والمضمون. وصعوبة العمل على مستوى الجوهر هي مسألة قديمة - تجعل ترجمة الشعر أصعب من ترجمة أيّ نوع آخر من النصوص لأنّه توجد في الشعر (انظر: Eco 1985: p. 253) جملة من الشروط الملزِمة على مستوى التعبير الخطّي يتوقّف عليها المضمون، وليس العكس، مثلما يحدث في الخطاب ذي الوظيفة الإشاريّة. ولهذا السّبب يُراهن غالباً في الترجمة الشعريّة على إعادة الصياغة الجذريّة، باعتبارها قبولاً للتحدّي الموجّه من طرف النصّ الأصلي لإعادة خلقه في شكل آخر وفي جواهر أخرى (مع محاولة البقاء أوفياء لا للحرف بل للمبدأ الملهِم، الذي يتوقّف التعرّف عليه بطبيعة الحال على تأويل المترجم النقدي).

ولكن إذا كان الأمر هكذا، فلا يكفي أن ننقل المؤثّر. يجب أن نوفّر لقارئ الترجمة الإمكانيات نفسها المتاحة لقارئ النصّ الأصلي، أي إمكانيّة "تفكيك الآلية"، وفهم (وتذوّق) الطّرق التي أنتِج بها المؤثر. وقد أخفق بودلير وملارميه في هذه العمليّة. بينما حاول مترجمون آخرون لنصّ *The Raven*، على العكس، أن يحلّوا هذه العقدة - ربّما باتّباع ما هو موجود في **فلسفة التأليف**.

وعلى سبيل المثال، فإنّ الترجمة البرتغاليّة لفرناندو بيسّوا (Fernando Pessoa) تحاول خلق إيقاع متواصل، والحفاظ على القوافي والجناسات الصوتيّة الداخلية لمختلف المقاطع. ولكنّها تعدل هي الأخرى عن مؤثّر قافية *Nevermore*. وبينما تحافظ العبارة الفرنسيّة *Jamais plus*، بفضل استعمال حرف *u*، على مؤثّر صوتي

رمزي يدلّ على الكآبة، فإنّ البرتغالية تفقده باعتمادها على حروف صوتيّة فاتحة. ولكنّه قد يكون وجد طريقة لنقل "الجهد المطوّل للصّوت".

Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernaes!
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernaes".
Disse o Corvo: "Nunca mais".
... que uma ave tenha tido pousada nos seus humbraes,
ave ou bicho sobre o busto que ha por sobre seus humbraes,
cum o nome "Nunca mais".
... perdido, murmurai lento, "Amigo, sonhos - mortaes
todos... todos já se foram. Amanhã também te vaes".
Disse o Corvo; "Nunca mais".

حاولت أيضاً ترجمة إيطاليّة من نهاية القرن التاسع عشر لفرانسيسكو كونتالدي (Francesco Contaldi) نقل الجهد المطوّل للصّوت بواسطة الحركات الفاتحة، ولكنّها لم تحصل على المعنى الاستحواذي للآزمة، وفي كلّ مقطع يترجم *Nevermore* بطريقة مختلفة:

E non altro, pensai ; Sol questo e nulla mai ; E il corvo : Non più mai !
E l'uccello: Non mai!

وجدت على الإنترنت (ومرّة أخرى من دون إشارة بيبليوغرافيّة) ترجمة إسبانيّة وأخرى ألمانيّة. الأولى تعيد خلق بنية عروضية شخصيّة - حتّى وإن كانت نغميّة شيئاً ما - وتحافظ على القافية، بينما بالنسبة إلى *Nevermore* فهي تتبع خصائص اللّغة وحسب كلّ احتمال أيضاً درس بيسّوا:

Frente al ave, calva y negra,
mi triste animo se alegra,
sonreido ante su porte,
su decoro y gravedad.
" - No eres - dije - algun menguado,

cuervo antiguo que has dejado
las riberas de la Noche,
fantasmal y senorial!
En plutonicas riberas,
Cual tu nombre senorial?»
Dijo el Cuervo: «- Nunca mas».

Me admiro, por cierto, mucho
que asi hablara el avechucho.
No era aguda la respuesta,
ni el sentido muy cabal;
pero en fin, pensar es llano
que jamas viviente humano
vio, por gracia, a bestia o pajaro,
quieto alla en el cabezal
de su puerta, sobre un busto
que adornara el cabezal,
con tal nombre: Nunca mas.

Pero, inmovil sobre el busto
Venerable, el Cuervo adusto
Supo solo en esa frase
su alma oscura derramar.
Y no dijo mas en suma,
ni movio una sola pluma.
Y yo, al fin: " - Cual muchos otros
Tu tambien me dejaras.
Perdi amigos y esperanzas:
Tu tambien me dejaras.
Dijo el Cuervo: «- Nunca mas».

وخصائص اللّغة هي التي ساعدت بالفعل الترجمة الألمانية التي هي ربّما - من بين الترجمات التي أعرفها - تلك التي احترمت أكثر الـ*nevermore* ولعبة القوافي والجناسات الصوتيّة التي يفرضها:

Doch das wichtige Gebaren
dieses schwarzen Sonderbaren
Löste meines Geistes Trauer
Bald zu lächelndem Humor.
«Ob auch schäbig und geschoren,
Kommst du," sprach ich unverfroren,
"Niemand hat dich herbeschworen
Aus dem Land der Nacht hervor.
Tu'mir kund, wie heißt du, Stolzer
Aus Plutonischem Land hervor?"
Sprach der Rabe: "Nie, du Tor.»

Daß er sprach so klar verständlich -
Ich erstaunte drob unendlich,
kam die Antwort mir auch wenig
sinnvoll und erklärend vor.
Denn noch nie war dies geschehen:
Über seiner Türe stehen
Hat wohl keiner noch gesehen
Solchen Vogel je zuvor -
Über seiner Stubentüre
Auf der Büste je zuvor,
Mit dem Namen «Nie, du Tor.»

Doch ich hört'in seinem Krächzen
Seine ganze Seele ächzen,
War auch kurz sein Wort, und brachte

er auch nichts als dieses vor.
Unbeweglich sah er nieder,
Rührte Kopf nicht noch Gefieder,
und ich murrte, murmelnd wieder:
"Wie ich Freund und Trost verlor,
Wird'ich morgen ihn verlieren -
Wie ich alles schon verlor."
Sprach der Rabe: "Nie, du Tor.»

بينما يُمكن في ترجمة ذات أهداف عمليّة تواصليّة اعتبار أنّ *nunca mas* أو *jamais plus* مرادفان معقولان لـ *Nevermore*، في حالة شعر بو هذا غير ممكن، لأنّ ما يُصبح مفيداً هو الجوهر غير اللغويّ. وهو ما سبق قوله في (Eco 1975, § 3.7.4) من أنّه في النّصوص ذات الوظيفة الشعريّة (وليس فقط النصوص اللغويّة) تقع تجزئة المسترسل التعبيري تجزئة أكبر.

إذاً، يقع أحياناً أن يحتّم الجوهر غير اللّغوي إخفاق المترجم. ومع هذا كلّه، حتّى وإن قبلنا فكرة أنّ الشّعر بطبعه غير قابل للترجمة - والعديد من الأشعار هي من دون شكّ غير قابلة للترجمة - فإنّ النصّ الشعريّ يبقى دائماً محكّ المقارنة بالنسبة إلى كلّ ترجمة، لأنّه يجعل من الواضح أنّ الترجمة لن تكون حقيقة مرضية إلاّ إذا احترمت أيضاً (ومهما كانت طريقة المفاوضة) جواهر التعبير الخطّي، حتّى عندما يتعلّق الأمر بالترجمات الآلية، والنفعيّة والخالية، إذاً، من طموحات جماليّة.

ولكنّني أريد أن أختم هذا الفصل بالتعبير عن أمل. لقد شاهدنا كم تصعب ترجمة إيليوت، وكيف أنّ شعراء عظاماً لم يفهموا بو، وكيف أن مونتالي يتحدّى المترجمين الأكثر حماساً، وكيف يصعب نقل لغة دانتي. ولكن هل من المستحيل حقيقة أن نجعل القارئ

المعاصر يتذوّق القافية الثالثة، والبيت الأحد عشري، ومذاق نصّ دانتي، من دون أن يلجأ من جهة أخرى إلى كلمات مهجورة لا تتحمّلها لغة الوصول؟

من الواضح أنّ اختياري يمليه الذوق، ولكنّني أعتبر أنّها نتيجة عالية جدّاً تلك التي توصّل إليها هارولدو دو كامبوس (Haroldo de Campos)، وليس من قبيل الصّدفة أنّه شاعر برازيلي كبير، في ترجماته للفردوس. أذكر منها مثالاً واحداً، هي بداية الأنشودة الحادية والثلاثين. أعرض عليكم النصّ الإيطالي متبوعاً بالترجمة البرازيليّة، وإنّني متأكّد من أنّه حتّى القارئ الذي لا يعرف إحدى هاتيْن اللّغتيْن سيتمكّن من مقارنة ومن تذوّق التطابق النغميّ بين النصّيْن. يوجد "تقريباً" و"تقريباً"، وهذا هو مثال كامل تقريباً:

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;

ma l’altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la ‘nnamora
e la bontà che la fece cotanta,

sì come schiera d’ape, che s’infiora
una fiata e una si ritorna
là dove suo laboro s’insapora,

nel gran fior discendeva che s’addorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove ‘l suo amor sempre soggiorna.

Le facce tutte avean di fiamma viva,

e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
che nulla neve a quel termine arriva.

Quando scendean nel fior, di banco in banco
Porgevan de la pace e de l'ardore
Ch'elli acquistavan ventilando il fianco.

A forma assim de uma cândida rosa
vi que assumia essa coorte santa
que no sangue de Cristo fez-se esposa;

e a outra, que a voar contempla e canta
a gloria do alto bem que a enamora,
e a bondade que esparze graça tanta,

como enxame de abelhas que se enflora,
e sai da flor, e unindo-se retorna
para a lavra do mel que doura e odora,

descia à grande rosa que se adorna
de tanta pétala, e a seguir subia
ao pouso que o perpetuo Amor exorna.

Nas faces, viva chama se acendia;
nas asas, ouro; as vestes de um alvor
que neve alguma em branco excederia.

Quando baixavam, grau a grau, na flor,
da vibraçao das asas revoadas
no alto, dimanava paz e ardor.

الفصل الثاني عشر

التغيير الجذريّ

لنأت الآن إلى ظاهرة تنتمي من وجهة نظر النّشر التجاري إلى صنف الترجمة بالمعنى المحدّد للكلمة، بينما تمثّل في الآن نفسه مثالاً جليّاً من التصرّف التأويلي: هي التغيير الجذريّ.

كنّا قد تعرّضنا في الفصل الخامس إلى حالات من التغيير الجزئيّ حيث إنّ المترجمين، للحفاظ على المعنى العميق أو على المؤثّر الذي يريد النصّ إحداثه على مستوى التعبير، سمحوا لأنفسهم، وكان عليهم أن يسمحوا، ببعض الجوازات، منتهكين أحياناً المرجع. ولكن توجد مناسبات لتغيير جذريّ يضع سلّماً، إن جاز القول، من الجوازات إلى حدّ تعدّي عتبة لا تُمكن بعدها أيّة انعكاسيّة. أي إنّه في تلك الحالات، لو نقلت من جديد آلة ترجمة مهما كانت، وحتى بطريقة كاملة، النصّ الهدف إلى نصّ آخر في اللغة المصدر، لصار من الصّعب التعرّف على النصّ الأصلي.

1.12. حالة كينو

أدّت ترجمتي لـ *Exercices de style* لريمون كينو في عديد المرّات إلى تغيير جذريّ. والتمارين في الأسلوب هي عبارة عن

سلسلة من التنويعات لنصٍّ أساسيّ في منتهى البساطة:

Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus.

Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: «Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus». Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.

Sulla S, in un' ora di traffico: Un tipo di circa ventisei anni, cappello floscio con una cordicella al posto del nastro, collo troppo lungo, come se glielo avessero tirato. La gente scende. Il tizio in questione si arrabbia con un vicino. Gli rimprovera di spingerlo ogni volta che passa qualcuno. Tono lamentoso, con pretese di cattiveria. Non appena vede un posto libero, vi si butta. Due ore più tardi lo incontro alla Cour de Rome davanti alla Gare Saint-Lazare. È con un amico che gli dice: " Dovresti fare mettere un bottone in più al soprabito". Gli fa vedere dove (alla sciancratura) e perché.

البعض من تمارين كينو تتعلّق بصفة واضحة بالمضمون (يقع تغيير النصّ الأساسي عن طريق التورية، في شكل تكهّن، أو حلم، أو بلاغ صحافي... إلخ) وهي قابلة للترجمة بالمعنى الحصري للكلمة. وبعض التمارين الأخرى تتعلّق على العكس بالعبارة. في هذه الحالات يقع تأويل النصّ الأساسي من خلال *metagrafi* (تحوّلات الحرف) (أي من خلال جناسات تصحيفيّة، قلب الحروف بعدد دائماً أكبر، تنقيص الحروف، إلى غير ذلك) أو من خلال *metaplasmi* (تحوّلات الكلمة) (محاكيات صوتيّة، ترخيم جوفي، إبدال...إلخ). لا يُمكن في هذه الحالة إلاّ العمل بإعادة الصياغة.

فإذا كان تحدّي المؤلّف مثلاً هو نقل النصّ الأساسيّ من دون استعمال حرف *e*، يجب في الإيطالية بطبيعة الحال أن نقوم بالتمرين نفسه معتبرين أنفسنا أحراراً من الامتثال للمعنى الحرفي للنصّ الأصلي. وهكذا إذا كان الأصل

Au stop, l'autobus stoppa. Y monta un zazou au cou trop long...

يحصل النصّ الإيطالي على المؤثرات نفسها بقول:

Un giorno, diciamo alle dodici in punto, sulla piattaforma di coda di un autobus S, vidi un giovanotto dal collo troppo lungo...(1)

وأخيراً تحتوي تمارين كينو أيضاً على بعض الإحالات على أشكال شعريّة، وهنا أيضاً اتّخذت الترجمة مسار التغيير الجذريّ. وحيث يقصّ النصّ الأصلي حكاية بأبيات إسكندريّة، في محاكاة ساخرة للتقاليد الأدبيّة الفرنسيّة، سمحتُ لنفسي برواية القصّة نفسها مع إحالة، هي أيضاً ساخرة، لقصيد ليوباردي (Leopardi). وأخيراً فإنّ التمرين الذي يحمل عنوان "Maladroit" دفعني إلى أقصى حدود المباراة الحرّة، وأصبح خطاب شخص فرنسيّ يكاد يكون حبيس اللّسان خطابَ بروليتاريّ محروم في اجتماع طلّابيّ سنة 1977.

التنويع الأوّل مخصّص للأنجلزة:

Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lèsse tresses. Soudainement ce jeugne manne bi-queumze crézé et acquiouse un respectable seur de lui trider sur les toses. Puis il reunna vers un site eunoccupé. A une lète aoure je le sie égaine; il vouoquait eupe et daoune devant la Ceinte Lazare stécheunne. Un beau lui guivait un advice à propos de beutone (...).

---

(1) الإسهاب الأكبر للنصّ الإيطالي يدخل ضمن التحدّي: كنتُ أتفادى حرف E على عدد أكبر من الكلمات الموجودة في الأصل.

ترجمة الأنجلزة الفرنسيّة إلى أنجلزة إيطاليّة ليس شيئاً صعباً، يكفي أن لا نترجم حرفيّاً بل أن نتخيّل كيف يُمكن أن يتحدّث إيطاليّ إنجليزيّة مُطلينة. وهاهي صياغتي للنصّ:

Un dèi, verso middèi, ho takato il bus and ho seen un yungo manno con uno greit necco e un hatto con una ropa texturata. Molto quicko questo yungo manno becoma crazo e acchiusa un molto respettabile sir di smahargli i fitti. Den quello runna tovardo un anocchiupato sitto.

Leiter lo vedo againo che ulcava alla steiscione Seintlàsar con uno friendo che gli ghiva suggestioni sopro un bàtton del cot (...).

ولكن يوجد تمرين آخر معنون للطّلَينة وهذا ما جاء فيه:

Oune giorne en pleiné merigge, ié saille sulla plata-forme d'iune otobousse et là quel ouome ié vidis? ié vidis oune djiovanouome au longué col avé de la treccie otour dou cappel. Et le dittò djiovanouome au longuer col avé de la treccie outour du cappel. Et lé ditto djiovanouome aoltragge ouno pouovre ouome à qui il rimproveravait de lui pester les pieds et il ne lui pestarait noullément les pieds, mai quand il vidit oune sedie vouote, il corrit por sedersilà.

A oune ouore dé là, ié lé révidis qui ascoltait les consigles d'oune bellimbouste et zerbinotte a proposto d'oune bouttoné de pardéssousse.

كان بالإمكان ترك النصّ الأصلي على حاله، ولكن ما يبدو أنّها كلمات مُطلَينة بالنسبة إلى القارئ الفرنسي لا تحدث التأثير نفسه في القارئ الإيطالي. لذا قرّرت أن أقلب اللّعبة: تتلاءم جيّداً في نصّ إيطالي كلماتٌ مُفرنسَة. وهذه هي النتيجة:

Allora, un jorno verso mesojorno egli mi è arrivato di rencontrare su la bagnola de la linea Es un signor molto marante con un cappello tutt'affatto extraordinario, enturato da una fisella in luogo del rubano et un collo molto elongato. Questo signor là si è messo a discutar con un altro signor che gli pietinava sui piedi expresso; e minacciava di lui cassare la figura. Di' dunque! Tutto a

colpo questo mecco va a seder su una piazza libera.

Due ore appresso lo ritrovo sul trottatoio di Cour de Rome in treno di baladarsi con un copino che gli suggère come depiazzare il bottone del suo perdisopra. Tieni, tieni, tieni!

كما نرى، في تغييري للنصّ أضفتُ، لأنّني لم أردْ أن تفلت منّي طلّيَنة الفرنسيّة *tiens, tiens, tiens!*.

لنترك جانباً كون تغييراتي للنصّ، في الطبعة الإيطالية، تظهر في صفحة مقابلة للنصّ الأصلي الفرنسي، بحيث يُدرك القارئ معنى التحدّي، أو بالأحرى المراهنة: بما أنّ كينو لعب لعبته في عدد من التحرّكات كان عليّ أن أتبارى معه قائماً باللعبة في العدد نفسه من التحرّكات، حتّى وإنّ غيّرتُ النصّ. من الواضح أنّه انطلاقاً من تغييراتي لا يُمكن أيّ مترجم يجهل النصّ الأصلي نقل شيء يُرجع - خارج السياق - إلى الأصل. ولكن لنواصل الآن في سلّم "الجوازات".

2.12. مثال جويس

لا أرى أن ترجمة جويس ممكنة من دون أن نجعل القارئ يحسّ بصفة ما بأسلوب الفكر الإيرلندي، وبالمزاح الدبليني، حتّى ولو أدّى ذلك إلى ترك عبارات بالإنجليزيّة أو إلى إقحام عديد الملحوظات في أسفل الصفحة[2]. ومع ذلك فإنّ جويس نفسه يعرض علينا مثالاً أساسيّاً من الترجمة *Target-Oriented*: وهي ترجمة ذلك

(2) يؤكّد فرانك بودغن في: Frank Budgen, *James Joyce and The Making of Ulysses* (London: Grayson, 1934), أنّه من "الأساسي بالنسبة إلى جويس أن نعمل بطريقة ما حتّى لا نعوّض مدينته بمدينتنا" (ed. Oxford U. P. 1972: 71).

المقطع من *Finnegans Wake* المسمّى بـ" Anna Livia Plurabella".
وهذه الترجمة، مع أنّها نُشرت في الأصل باسم فرانك (Frank) وسيتّاني (Settani)، اللّذيْن ساهما من دون شكّ في العمل، ينبغي أن نعتبرها مُنجزة من طرف جويس نفسه[3]. ومن جهة أخرى، الترجمة لـ"أنّا ليفيا"، التي ساهم فيها عديد من الكتّاب مثل بيكت (Beckett) وسوبول (Soupault) وآخرون، صارت تُعتبر الآن في جزء كبير منها من عمل جويس نفسه[4].

نجد أنفسنا هنا في حالة خصوصيّة جدّاً من التغيير الجذريّ لأنّ جويس، لكي يُبرز المبدأ الأساسي الذي يُهيمن على *Finnegans Wake*، أي مبدأ الـ"*pun*"، أو "الكلمة-الحقيبة"، لم يتردّد في إعادة كتابة وفي إعادة تصوّر نصّه إعادة جذريّة. فهو لم يعد يملك أيّة علاقة مع الأصوات الخصوصيّة للنصّ الإنجليزي، ومع عالمه

(3) James Joyce and Ettore Settanni, "Anna Livia Plurabella," *Prospettive*, vol. IV, nos. 11-12 (1940),

تحتوي هذه الترجمة على نصوص مدسوسة لإيتور سيتّاني (Ettore Settani). وقد نُشرت ترجمة أولى، هي ثمرة تعاون بين جويس ونينو فرانك (Nino Frank)، سنة 1938، انظر كتاب:

James Joyce, *Scritti Italiani*, a cura di Gianfranco Corsini e Giorgio Melchiori, con la collaborazione di Louis Berrone, Nino Frank e Jacqueline Risset (Milano: A. Mondadori, 1979).

والترجمة الإيطالية، مع الترجمة الفرنسيّة، والنصّ الأصلي وبعض الترجمات اللاحقة موجودة الآن في:

James Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli ed. (Torino: Einaudi, 1996),

مع مقدّمتي.

(4) "Anna Livia Plurabelle" في: *La nouvelle revue française* XIX, 212, 1931.
حتّى وإن تُرجم هنا انطلاقاً من صيغة أنّا ليفيا 1929، بينما في الترجمة الإيطالية على الصيغة النهائيّة لسنة 1939، فإنّه لا توجد فوارق محسوسة بخصوص النّقاط التي سأذكرها.

اللّغوي، واتّخذ نبرة "شبه توسكانيّة". ومع ذلك فقد أوحى بعضهم أنّه ينبغي قراءة هذه الترجمة لفهم النصّ الأصلي فهماً أفضل. وبالفعل، فإنّ الجهد نفسه لتحقيق مبدأ التركيب المزجيّ المفرداتي في لغة مختلفة عن الإنجليزيّة، يكشف ما هي البنية المهيْمنة في *Finnegans Wake*.

" فينّيغانس ويك " ليس مكتوباً بالإنجليزيّة، بل بالـ"فينّيغانيّة"، والفينّيغانيّة عُرّفت من قِبل البعض على أنّها لغة مُبتدعة. في الواقع ليست لغة مُبتدعة مثل اللغة العبر-ذهنيّة لشلبنيكوف (Chlebnikov)، أو مثل اللغات الشعريّة لمورغنستيرن (Morgenstern) وهوغو بالّ (Hugo Ball)، حيث لا توجد ترجمة ممكنة، لأنّ المؤثّر الصوتي الرمزي يقوم بالذّات على غياب أيّ مستوى دلالي. فينّيغانس ويك هو بالأحرى نصّ متعدّد اللغات. وتبعاً لذلك يكون أيضاً من غير الطائل ترجمته، لأنّه مُترجم أصلاً. ترجمته، في حالة "تركيب مزجيّ "فيه الجذر الإنجليزي T والجذر الإيطالي I، يعني على أقصى تقدير تحويل التركيب التعبيري TI إلى التركيب IT. وهذا ما حاول عديد المترجمين القيام به، مع نتائج متفاوتة.

الحال هو أنّ "فينّيغانس ويك" ليس مع ذلك نصّاً متعدّد اللّغات: أو بالأحرى هو كذلك، ولكن من وجهة نظر اللّغة الإنجليزيّة. هو نصّ متعدّد اللّغات كما يُمكن أن يتصوّره متكلّم الإنجليزيّة. لذا يبدو لي أنّ اختيار جويس مترجماً لنفسه أملته ضرورة أن يكون النصّ الهدف (إيطاليّ أو فرنسي) نصّاً متعدّد اللّغات كما يُمكن أن يتصوّره متكلّم بالفرنسيّة أو بالإيطاليّة.

بهذه الصّفة إذا كانت الترجمة - مثلما قال هومبولدت - تعني لا فقط أن نجعل القارئ يفهم لغة وثقافة النصّ الأصلي، بل أيضاً أن

يثريَ لغته، فلا يوجد شكّ في أنّ كلّ ترجمة "لفينّيغانس ويك"، لكونها تحمل لغتها على التعبير عن شيء لم تكن في السابق تعرف كيف تعبّر عنه (مثلما فعل جويس باللّغة الإنجليزيّة)، فإنّها تجعلها تقوم بخطوة إلى الأمام. قد تكون الخطوة مبالغاً بها، واللّغة غير قادرة على تحمّل التجربة، ولكن شيئاً ما يكون في الأثناء قد حدث.

وجد جويس نفسه يترجم لغة مطاوعة للتركيب المزجي (*pun*)، وللابتكار اللّفظي وللترصيع، مثل الإنجليزيّة (بفضل وفرة الكلمات الأحادية المقطع) إلى لغة مثل الإيطاليّة عصيّة على الابتكار اللّفظي بواسطة الرصّ. أمام عبارات ألمانيّة مثل *Kunstwissenschaft* أو *Frauprofessor* تُظهر الإيطاليّة عجزها. وهكذا أيضاً أمام *splash-down*. فهي تلجأ إلى عبارة شعريّة جدّاً مثل *ammarare* (التي تشير إلى الطائرة المائيّة التي تحطّ بكل مرونة على سطح الماء، ولكن لا إلى الارتطام العنيف للمكوك الفضائي بمياه البحر). ومن جهة أخرى فإنّ لكل لغة خاصيّاتها: للهبوط على سطح القمر تستعمل الإنجليزيّة بصفة غير ملائمة العبارة القديمة *To Land*، بينما الإيطاليّة نحتت عبارة *allunare*. حسناً، ولكن لو تعلّق الأمر بترجمة نصّ يوصف فيه بطريقة سريعة *landing* سفينة فضائيّة، سيكون *Land* أحاديّ المقطع، بينما *alluna* سيكون ثلاثيّ المقاطع. وهذا من شأنه أن يخلق مشكلة في الإيقاع.

لنعاين في الحال مثالاً وجد فيه جويس نفسه عند ترجمة إيقاع خاصّ بالإنجليزيّة مضطراً إلى تغيير النصّ لتكييفه أوّلاً مع الفرنسيّة ثمّ مع الإيطاليّة.

Tell ma all, tell me now. You'ill die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. Yes, I know, go on.

توجد في هذه الفقرة ثلاثون كلمة أحاديّة المقطع. حاولت الترجمة الفرنسيّة أن تخلق نفس البنية الأحادية المقطع نفسها، على الأقلّ من الناحية الشفويّة:

Dis-moi tout, dis-moi vite. C'est à en crever. Alors, tu sais, quand le vieux gaillarda fit krack et fit ce que tu sais. Oui je sais, et après, après?

خمس وعشرون كلمة أحاديّة المقطع. هذا شيء حسن. وفيما عدا ذلك، فإنّ الكلمات الأخرى متكوّنة من مقطعيْن، أو على الأكثر من ثلاثة مقاطع. ماذا يحدث مع الإيطاليّة، التي هي لغة تملك القليل من الكلمات الأحادية المقطع (على الأقلّ مقارنة بالإنجليزيّة)؟

Dimmi tutto, e presto presto. Roba da chiodi! Beh, sai quando il messercalzone andò in rovina e fe' ciò che fe'? Sì, lo so, e po' appresso?

ستّ عشرة كلمة أحاديّة المقطع، ولكن نصفها على الأقلّ هو أدوات ربط، وتعريف وحروف جرّ، وأدوات ملحقة، لا تملك نبر الصّوت بل ترتبط بالكلمة التي تتبعها، وفي أقصى حد تمدّها من وجهة التأثير السمعي. جميع الكلمات الأخرى متكوّنة من مقطعيْن، أو ثلاثة وحتّى أربعة وخمسة مقاطع. إيقاع الفقرة ليس، إذاً، أحاديّ المقطع بتاتاً. وإذا كان للنصّ الإنجليزي إيقاع من نوع "الجاز" فإنّ للنصّ الإيطالي إيقاع أوبرا. وهذا هو الخيار الذي قام به جويس. وعند معاينتنا لفقرات أخرى من ترجمته الإيطاليّة نجد كلمات طويلة جدّاً مثل *scassavillani, lucciolanterna* و *pappapanforte, freddolesimpellettate,* - *inapprodabile, vezzeggiativini* وهي طويلة حتّى بالنسبة إلى المعجم الإيطالي، حتّى إنّ جويس اضطرّ إلى اختلاقها.

يستعمل نصّ "فينّيغانس ويك" من دون شكّ كلمات مركّبة

طويلة جدّاً، ولكنّه في العادة يقوم بدمج كلمتيْن قصيرتيْن. وبما أنّ اللّغة الإيطاليّة لا تتماشى مع هذا الحلّ، فقد اختار جويس حلاًّ معاكساً: أي إنّه بحث عن إيقاع متعدّد المقاطع. وللحصول على هذه النتيجة لم يقلق في الغالب من أن يقول النصّ الإيطالي أشياء مختلفة عمّا يقوله النصّ الإنجليزي.

لنأتِ بمثال معبّر جدّاً. في نهاية الفقرة الثانية المترجمة نجد:

Latin me that, my trinity scholard, out of eure sanscreed into oure eryan!

ومن دون أن نحاول البحث عن كلّ التلميحات، فالبعض منها واضح للعيان. توجد إحالتان لغويّتان، على اللاتينيّة وعلى السنسكريتيّة، التي يُؤكّد فيها على الأصل الأريوسي. نجد الثالوث، ولكن من دون الإيمان (ولنتذكّر أنّه بخصوص العقيدة الثالوثيّة كانت هناك هرطقة أريوسيّة)، وتتراءى على خلفيّة ذلك Erin وTrinity College. إضافة إلى ذلك، ولكنّه خاصّ بالمتفقّه في اللغة، توجد إحالة على أنهار Ure, Our وEure (وسنرى من بعد ما هو الدّور الذي تلعبه الأنهار في فينّيغانس ويك). بقيت الترجمة الفرنسيّة وفيّة للنواة المركزية من الترابطات (مع أنّها فقدت الكثير) وترجمت بقول:

Latine-moi ça mon prieux escholier, de vostres sanscroi en notre erryen!

علينا الاعتراف بأنّنا نجد في السلسلة الترابطيّة -*prieur-pieux* *prière* صدى من الثالوث، وفي *sanscroi* نجد شيئاً يذكّرنا سواء بالسنسكريتيّة أو بـ *sans croix* و*sans foi*، وفي *erryen* أيضاً تلميح لـ errore (غلطة، هفوة) أو erranza (تيهان).

ولنأت الآن إلى الترجمة الإيطاليّة. هنا قرّر المؤلّف بكلّ وضوح أنّ الإحالات اللّغويّة يجب أن تمرّ، إن جاز التعبير، من المعجم إلى

الزردمة أو من *Language* إلى *Tongue*، بمفهوم العضو الجسدي؛ وأنّ التيهان اللاهوتيّ يجب أن يُصبح تيهاناً جنسيّاً :

Latinami ciò, laureata di Cuneo, da lingua aveta in gargarigliano.

أيّ مترجم غير جويس نفسه سيكون موضع اتّهام بجواز غير محتمل. الحال هو أنّ الجواز موجود، ويكاد يكون مدرسيّاً، ولكن مسموح به من طرف المؤلّف. والتلميح الوحيد إلى أصول وإلى لغات قديمة هو ذلك الـ - *aveta-avita* ولكن، في ضوء ما سنقرأ من بعد يوحي أيضاً بـ *avis avuta*. في ما عدا ذلك، فإنّ *laureata di Cuneo* وقع ولوجها من بعض الأركان، لأنّنا لو نطقنا بسرعة التركيب *Cuneo - da lingua* يبرز شيء يذكّر بـ *cunninlinguus* يزيد من قوّته الإيحاء بـ"الغرغرة"، ولكنّه ينتهي، من دون أن يسمح بذلك النصّ الأصلي، بتلميح إلى الواحد والثمانمائة من بين الثمانمائة نهر التي يتباهى بذكرها الفصل، نهر Garigliano.

غاب الثالوث وقام جويس بكلّ طمأنينة بآخر تجديف له. ما كان يهمّه هو إظهار ما يُمكن أن يفعله باللّغة الإيطاليّة، لا بالـ *Filioque*. كان الموضوع مجرّد ذريعة.

إنّ إحدى الخصوصيّات التي جعلت هذا النصّ أثيراً لدى المولهين بجويس هو أنّه ليخلق مؤثّر سيلان Liffey، يحتوي تحت أقنعة مختلفة على حوالى ثمانمائة اسم نهر[5]. وهو ما يُمكن أن نسمّيه حقّاً *un tour de force*، إلاّ أنّه لا يضيف إلى النصّ أيّ إثراء

---

(5) بخصوص القائمة الكاملة (التي تفوق ربّما ما تخيّله جويس) وتاريخ نموّها اللاحق، من ترجمة إلى أخرى، انظر: Louis O. Mink, *A "Finnegans Wake" Gazetteer* (Bloomington: Indiana University Press, 1968),

وفي الموضوع نفسه انظر أيضاً: Fred H. Higginson, *Anna Livia Plurabelle. The Making of a Chapter* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1960).

صوتي-رمزيّ، ولكنّه يقوم كلّه على الجانب الدلالي، أي، الموسوعي. من يلتقط الإحالات على الأنهار المختلفة، يلتقط بصفة أفضل معنى سيلان نهر Liffey. ولكن بما أنّه لا يُمكن الجميع أن يلتقطوا الإحالات على أنهار Chebb, Futt, Bann, Duck, Sabrainn, Till, Waag, Bomu, Boyana, Chu, Batha, Skollis, Shari وغيرها، فقد تُرك كلّ شيء، إن أردنا، إلى لعبة من الترابطات تكاد تكون إحصائيّة: إن التقطت اسم نهر ما تعرفه، فإنّك تحسّ بمعنى السيلان، وإن لم تلتقطه، فلا بأس، يبقى ذلك رهاناً خاصّاً بالمؤلّف وموضوعاً لمذكّرة إجازة.

وليس أدلّ على ذلك من أنّه في الترجمات الأولى كان يوجد عدد قليل جدّاً من الأنهار، وأسماؤها تتعدّد في الترجمات اللاّحقة، ويبدو أنّ جويس عند ذلك الحدّ استعان بمعونة بعض الأشخاص للعثور على أكثر عدد ممكن من الأنهار - يكفي لذلك الاطّلاع على الموسوعات وعلى الجداول الجغرافيّة - ثمّ القيام بالـ "*pun*" أو المزج، وهذا ليس بالشيء العسير. لنقل، إذاً، إنّ وجود ثمانمائة أو مائتيْ نهر ليس بالمهمّ - أو على الأقلّ هو مهمّ بالقدر الذي يرسم فيه فنّان من عصر النهضة لوحة يضع فيها وسط جمع من الناس وجوه بعض أصدقائه: سيكون إيجابيّاً على مستوى المهنة الأكاديميّة أن تُكتشف كلّها، ولكن للاستمتاع باللّوحة أو بالرّسم الحائطي فإنّ ذلك هامّ إلى حدّ ما.

بخصوص الإيطاليّة اتّخذ جويس قراراً ثلاثيّ الجوانب: يجب قبل كلّ شيء أن يُظهر أنّ الفصل على المستوى المعجمي، وليس فقط على المستوى التركيبي، نهريّ، ويقوم على إحالات متعدّدة على أنهار. ولكنّها ينبغي ألا توجد بالضرورة في المواضع نفسها من النصّ الأصلي. وعلى سبيل المثال، في النصّ الإنجليزي، بعد Wasserbourne (الذي حُذف في الإيطاليّة لصالح

(*ave* + *marea* أي) *Havemmarea* يـأتـي نـهـر Wassermanschift)، ومن اليسير ترجمته إلى الإيطالية، خصوصاً أنّ Havel نهرٌ ألماني يصبّ في النهر الإيطالي Elba. إلاّ أنّ جويس كان قد استعمل الإشارة إلى Ave Maria قبل ذلك بحوالى خمسة عشر سطراً، مقحماً (حيث لا يوجد في النصّ الإنجليزي) *Piavemarea*! وفي المقابل، بعد هذا بجملة، يأتي ذكر *poca schelda* (من scelta + Schelda)، ويقع استرجاع Schelda في صفحة إنجليزيّة لا تدخل ضمن الفقرات المترجمة.

وحيث يوجد في النصّ الإنجليزي Rio Negro وLa Plata، أبقى عليهما جويس ولكنّه يضيف إليهما *mosa*. ونوّع بهذه الطريقة حسب الذوق وحسب ما توحيه قريحة مؤلّف يترجم نفسه.

القرار الثاني: مع أسماء مثل Sui,Tom,Chef,Syr Darya أو Ladder Burn يُمكن القيام بتلاعب بالألفاظ في اللّغة الإنجليزيّة، ولكن من الصّعب فعل ذلك مع اللّغة الإيطالية. يترك جويس ما لا يمكنه استعماله ويُقحم على العكس أنهاراً إيطاليّة، أكثر وضوحاً بالنسبة إلى قرّائه الجدد، وأكثر تلاؤماً لتكوين كلمات جميلة متعدّدة المقاطع. وهكذا نجد أسماء (جديدة بالنسبة إلى الإنجليزيّة) مثل Serio, Po, Serchio, Piave, Conca, Aniene, Ombrone, Lambro, Taro, Toce, Belbo, Sillaro, Tagliamento, Lamone, Brembo, Trebbio, Mincio, Tidone, Panaro (وهو بصفة غير مباشرة Tanaro)، وربّما أيضاً Orba (مثل *orva*) - ولينطلق القارئ ذو العزيمة للبحث عنها تحت ستار أقنعتها المختلفة[6].

وبما أنّ الأنهار الإيطاليّة غير كافية، ولا تتلاءم أسماء أنهار

(6) في الفرنسيّة نحصل على أكثر من ذلك، مثل: somme, avon, niger, yangtsé, gironde, aare, damève (Danube?), pô, saône.

كثيرة أخرى من مختلف البلدان مع التركيبات المتطلينة، فها أنّ جويس يحذف بكلّ بساطة عديد الأنهار التي تظهر في النصّ الأصلي.

الحال هو أنّه في الجزء من النصّ الإنجليزي المترجم سواء إلى الفرنسيّة أو إلى الإيطاليّة نجد من الأنهار مائتيْن وسبعة وسبعين، مع احتساب إشارة جميلة إلى ضفّتَي السّين (Seine) (*Reeve Gootch* و*Reeve Drughad*، وإشارة أخرى إلى Kattegat). بالنسبة إلى الإيطاليّة فإنّ الحلّ الذي وجده جويس هو المرور من مائتيْن وسبعة وسبعين إلى أربعة وسبعين نهراً (ولنضف إلى المترجم أسماء عامّة مثل *rio*، و*fiumana* و*comaschia* التي يضعها مع بحيرة - من حيث يواصل فعلاً نهر - Adda وسبخات هي الأخرى مرتبطة بدلتا نهر، وأخيراً *maremme Tolkane*).

لا يوجد أيّ مبرّر لحذف كلّ تلك الأنهار. لا يتعلّق الأمر بمسألة الفهم. قبل كلّ شيء لأنّ أسماء مثل Hondu أو Zwaerte أو Kowsha قد تكون غامضة سواء للقارئ الإنجليزي أو للقارئ الإيطالي، وإذا قدر القارئ الإنجليزي على تحمّل مائتيْن وسبعة وسبعين، لم لا يقدر على ذلك القارئ الإيطالي؟ ثمّ لأنّ جويس عندما يحتفظ ببعض الأنهار التي تظهر بالإنجليزيّة لا يبدو بتاتاً أنّه يتبع معيار الوضوح. لماذا ترجم جويس *and the dneepers of wet and the gangres of sin* بقول *com'è gangerenoso di turpida tabe*؟ جميل أن يقحم الـ Gange (الغانج) في الـReno (الرّين)، ولكن لماذا أهمل Dniepr؟ لماذا تفادى الـ Merrimack (في *Concord on the Merrimake*) ليجعله *O in nuova Concordia dell'Arciponente*، حيث يربح ربّما تلميحاً سماويّاً للـ onnipotente (العليّ القدير)، ولكن باحتفاظه بـ Concord غير مرتبط بالـ Merrimack، ومع فقدان

الإحالة، مهما كانت قيمتها، على أماكن التسامي الأمريكي؟ وهذا ليحتفظ بعد ذلك مع *Sabrinettuccia la fringuellina* بتلميح Sabrainn، وهو لا يعدو أن يكون موضوعاً تافهاً لدكتوراه؟ لَمَ إلى الاحتفاظ بإحالات (هرمسيّة جدّاً) على أنهار Boyarka، وBua، وBoyana، وBuëch، التي لا يعرف أحد إلاّ اللّه أين توجد، وإهمال Sambre، والفرات، وOder وNeisse؟ لماذا لم يكتب مثلاً: *non sambra che eufrate Dniepro poneisse la rava a sinistra e a destra, con gran senna, nel suo poder...?*

من الواضح أنّ جويس، في ترجمة نفسه إلى الإيطاليّة، كان يُنشد، إن جاز القول، كلمات جديدة إيطاليّة، ذات أصوات ميلودراميّة، مهملاً تلك الكلمات التي لا تُحدث صدى في نفسه، وأصبحت الأنهار لا تهمّه إلاّ قليلاً. لم يعد يتلاعب بفكرة الأنهار(وهي من دون شكّ الفكرة الأكثر غرابة في دقتّها في كتاب بهذه الدقّة والغرابة)، أصبح يتلاعب بالإيطالية. لقد أضاع على الأقلّ عشر سنوات للبحث عن ثمانمائة نهر، وألقى جانباً بتسعة أعشار منها وذلك لقول *chiacchiericcianti,baleneone,quinciequindi,frusciacque* .

وهذا مثال أخير من التغيير يمثّل حقيقة حدّاً يكاد يصل إلى الخلق الأصلي:

Tell us in franca langua. And call a spate a spate. Did they never sharee you ebro at skol, you antiabecedarian? It's just the same as if I was to go par examplum now in conservancy's cause out of telekinesis and proxenete you. For coxyt sake and is that she is?

تذكّر كلمة *Spate* بـ *Spade* و *To Call a Spade a Spade* توافق العبارة الإيطاليّة *dire pane al pane* (أن نذكر الأشياء بأسمائه). ولكن *Spate* تذكّر أيضاً بفكرة النهر (*a spate of words* هو نهر من الكلمات). بينما Sharee يمزج *share* والنهر Shari، و*ebro* يمزج *hebrew* ونهر Ebro، و*skol* يجمع بين *school* ونهر Skollis . ومن

دون التوقّف عند إحالات أخرى، فإنّ *For Coxyt Sake* تذكّر سواء بنهر الجحيم Cocito وكذلك بـ *For God's Sake* (وهو إذاً، في هذا السياق، دعاء كافر)[7].

هاتان الآن ترجمتان للفقرة، الفرنسيّة والترجمة الإيطاليّة الحديثة العهد للويجي سكينوني (Luigi Schenoni) (ص 198 متكرّر):

Joyce - Pousse le en franca lingua. Et appelle une crue une crue. Ne t'a-t-on pas instruit l'ébreu à l'escaule, espèce d'antibabébibobu? C'est tout pareil comme si par example je te prends subite par telekinesis et te proxénetise. Nom de flieuve, voilà ce qu'elle est?

Schenoni - Diccelo in franca lingua. E dì piena alla piena. Non ti hanno mai fatto sharivedere un ebro a skola, pezzo di anti-alfabetica. È proprio come se ora io andassi par examplum fino alla commissione di controllo del porto e ti prossenetizzassi. Per amor del cogito, di questo si tratta?

لم أستطع التعرّف على جميع تلميحات النصّ الفرنسي وأقتصر على ملاحظة كيف أنّه حاول الحفاظ على بعض أسماء الأنهار، مختتماً الدعاء الأخير بتمليح فيه تجديف، بما أنّ *nom de flieuve* توحي بـ *nom de dieu*.

للتعبير عن التلاعب بالألفاظ في *Call a Spate a* Spate، يقتفي سكينوني، كما سنرى، أثر الترجمة الإيطاليّة لجويس *Piena*. لها علاقة بالأنهار (وبالتالي أيضاً بـ*spate*) وتبقي، إذاً، على التشاكل الدلالي الأساسي. بهذا الاختيار يقع إنقاذ بعض أسماء الأنهار التي لا يأتي ذكرها في النصّ الأصلي إلاّ بعد صفحات من هذا، مثل Pian

(7) بما أنّ جويس لا يقول أبداً شيئاً واحداً، فإنّ *for coxyt sake* تذكّر أيضاً بنهر Cox، ولمّح لي قارئ إنجليزيّ أيضاً إلى عبارة فاحشة، بما أنّ *for coxyt sake* تبدو شبيهة جدّاً في نغمتها بـ *for coxitis'ache*، حيث إنّ *coxitis* هي نوع من انخلاع الورك وتوحي، إذاً، بـ Pain in the Ass، أترك الباقي لحدس القارئ ولا أُقحم شيئاً آخر.

Shari,Ebro أنقذ سكينوني أيضاً أنهار . Creek ,Piana and Pienaars وSkol، وأضاع التلميح اللاهوتي إلى التجديف ضدّ الألفباء وفهم (وهذا غريب) *conservancy* على أنّها "A Commission Authorized To Supervice a Forest, River or port" وربط من تلقاء نفسه Cocito بالـ *cogito* الديكارتي.

لنر الآن ماذا فعل جويس:

Dillo in lingua franca. E chiama piena piena. T'hanno mai imparato l'ebro all'iscuola, antebecedariana che sei? È proprio siccome circassi io a mal d'esempio da tamigiaturgia di prossenetarti a te. Ostrigotta, ora capesco.

أمام صعوبة نقل التلميحات الموجودة في النصّ، قرّر المترجم-المؤلّف أن ينقذ هنا (مع Pian Creek, Piana, Pienaars) نهريْن آخريْن ذكرا في موضع آخر، مثل نهر "التاميز"، ومثلما فعل شينوني ترجم بصفة جيّدة *To Call a Spate a Spate*. ولكن هذا لا يكفي جويس المؤلّف-المترجم. فقد أحسّ أن المعنى العميق للنصّ، إذا تجاوزنا لعبة الاستشهادات والإحالات، يكمن في الشكّ المتحيّر والشيطاني أمام سرّ لغة مزيج (lingua franca) هي مثل كلّ مثيلاتها، تنشأ من لغات مختلفة ولا تطيع أيّة خصوصيّة، تاركة شعوراً بمؤامرة شيطانيّة ضدّ اللّغة الوحيدة التي لا يُمكن بلوغها، والتي هي، إن وُجدت، اللّغة المقدّسة (*lingua sancta*). بحيث أنّ كلّ كافر بالألفبائيّة هو كافر بعقيدة الثالوث وبكلّ آخر (سيركاسيّ إضافة إلى كونه همجيّاً). لذا قرّر أن يخرج من المأزق بحلّ أوحت به عبقريّة المؤلّف المترجم لنفسه: *Ostrigotta, ora capesco*.

لدينا استعجاب يدلّ على خيبة الأمل والذهول، *ostregheta* (تخفيف فينيتيّ لتجديف أصليّ)، توحي بلغات غير مفهومة (*ostrogoto*، اختصار لفينّيغانس ويك بأجمعه، الذي وقع تعريفه بأنّه

ostrogothic kakography)، و*Gott*. تجديف صدر إزاء لغة غير مفهومة. لذا كان لا بدّ من اختتام القول بـ *non capisco* (لا أفهم). ولكن *ostrigotta* توحي أيضاً بـ *I Got It*، وجويس يكتب *ora capesco*، مزيج من *capire* (فهم) و*uscire* (خرج)، ربّما في إشارة للخروج منه، للخروج من المأزق، أو من متاهة فينّيغانس.

الحقيقة هو أنّ جويس لا يهمّه شيء من مشاكلنا الترجميّة. ما يهمّه هو ابتداع عبارة مثل *Ostrigotta, ora capesco*.

لو أنّنا انطلاقاً من ترجمة شينوني رجعنا إلى الإنجليزيّة لتمكنّا ربّما من الحصول على شيء شبيه بالأصل، ولكن لا يُمكن أن نقول الشيء نفسه بخصوص ترجمة جويس. سنخرج منها بنصّ آخر.

جويس الإيطالي ليس من دون شكّ مثالاً من ترجمة "وفيّة". ومع ذلك فعند قراءتنا لترجمته، واكتشاف نصّ أعيدت صياغته جذريّاً في لغة أخرى، نفهم آلياته العميقة، وطبيعة اللّعبة مع المفردات التي أراد القيام بها، ومؤثّرات عالم من *flatus vocis* يتفكّك بصفة متواصلة ويتركّب في تنظيمات جزيئيّة جديدة - متعدّياً الوفاء لهذه ولتلك الإحالة الاستشهاديّة. يبقى جويس، بطريقة ما، داخل حدود الترجمة بالمعنى الحصري للكلمة ولا يتيه في مستنقع التأويلات الحرّة. إنّه يرسم حدّاً أقصى، ربّما لا يُمكن تعدّيه: ولكن الحدود - التي تُخاضُ من أجلها حروبٌ مريرة - لا تُرسمُ لتحديد ما يقع خارجها فحسب، بل لتحديد ما يبقى داخلها.

3.12. حالات حدودية

لست أدري إن كان يجب أن أصنّف على أنّها تغيير جزئيّ أم تغيير جذريّ حالة رابندراناث طاغور (Rabindranath Tagore) الذي ترجم أشعاره بنفسه إلى الإنجليزيّة. فهو

لم يغيّر أسلوب النصّ الأصلي فحسب، بل وأيضاً النبرة نفسها

للقصيدة، وجملة الصّور، ونمط اللّغة، متكيّفاً مع ضرورات شعريّة لغة الوصول، الإنجليزيّة الإدواردية. . . فهو بترجمة نفسه بنفسه يرسم تمثيلاً مختلفاً تماماً لذاته، مستحضراً من خلال القصيدة "نفسها" واقعاً لا شأن له، دائماً حسب المترجمين في ما بعد الاستعمار، بواقع النصّ الأصلي. فضلاً عن أن نتيجة هذه الترجمات أثّرت من ناحية أخرى في الطريقة التي يُنظر بها إلى طاغور في العالم الغربي: الشاعر، والقدّيس، وحكيم الشرق، وليس الفنّان، كما لو أنّ الطريقة الوحيدة التي من خلالها يُمكن أن يُقبل المستعمَر من طرف المستعمِر هي أن يُؤوَّل على أنّه شخصيّة استثنائيّة، تتكثّف فيها الخصوصيّات الإيجابيّة للصور المُقوْلبة التي خلقها الغرب لقراءة الشرق[8].

توجد حالات من إعادة صياغة في الموسيقى، مع بعض المعزوفات الرائعة مثلاً (قراءات ليست (Liszt) لسمفونيّات بيتهوفن (Beethoven))، أو حتّى عندما تُعاد كتابة القطعة نفسها في صيغة أخرى من المؤلّف نفسه.

ولكن ماذا سنقول عن إنجاز الـ Marcia Funebre (الموكب الجنائزي) لشوبان (Chopin) من طرف فرقة New Orleans Jazz Band؟ قد يقع الحفاظ على الخطّ اللحنيّ، ولكن التغييرات المحسوسة للإيقاعات وللنبرات تلغي إمكانيّة اعتبارها مجرّد نسخ مثلما يحدث لـ *Suites* باخ (Bach) عندما تمرّ من العزف على الكمان الجهير إلى الناي الخفيف كونترالتو. نبّهتني ميركا دانوتا[9] إلى مجموعة من "الترجمات" الموسيقيّة التي تحتلّ بالمقارنة مع نمطيّتي

---

(8) دوماريا (Demaria) (2000, § 3.4) بالرّجوع إلى مهاسويتا سانغوبتا: Mahasweta Sengupta, "Translation Colonialism and Poetics: Rabindranath Tagore in two Worlds," in: Susan Bassnett and André Lefevere, eds., *Translation, History and Culture* (London: Pinter, 1990), pp. 56-63

(9) اتّصال شخصيّ.

للتأويل (الفصل 10) مواقع حدوديّة، أو معترضة. لنفكّر في التنويع، الذي هو من دون شكّ تأويل للموضوع، فهو داخل النظام السيميائيّ نفسه، ولكن لا شكّ في أنّه ليس ترجمة، لأنّه يطوّر، ويوسّع وينوّع بالفعل (بقطع النظر أنه ينبغي التمييز بين التنويع في موضوع ذاتي والتنويع في موضوع آخر). لنفكّر في التلحينات المختلفة للقطعة نفسها المُستعملة في تقاليد الكنائس البروتستانتيّة، حيث لا يوجد فقط تنويع في الجوهر، بل إثراء مكثّف للنسيج اللّحني للمعزوفة.

هذه الحالات الحدودية غير متناهية، وبالإمكان إيجاد واحدة لكلّ نصّ يُراد ترجمته. وهي، مرّة أخرى، علامة على أنّه لا يُمكن وضع نمطيّة للترجمات، وإنّما على الأكثر وضع نمطيّة (مفتوحة دائماً) لمختلف طرق الترجمة، مع التفاوض في كلّ مرّة بخصوص الهدف المُراد من الترجمة - ومع اكتشاف، في كلّ مرّة، أنّ طُرق الترجمة هي أكثر ممّا يُمكن أن نتصوّره.

أمّا أن تخضع هذه الطُّرق، التي هي ربّما غير متناهيّة، لتحديدات، وأن نكتشف دائماً تأويلات لا يُمكن تعريفها بأنها ترجمة، فهذا ما سنتعرّض إليه بصفة أفضل في الصفحات المخصّصة للتحويل.

الفصل الثالث عشر

عندما تتغيّر المادّة

أذكر سهرة جميلة في عيد رأس السّنة لعبنا فيها (وهو جائز مرّة كلّ حين) لعبة *Belle Statuine* (التماثيل الجميلة). تمثّل مجموعة من الأشخاص بصفة مرئيّة ومستعملة الجسد عملاً فنيّاً (لغويّاً أو غير لغويّ)، وعلى المجموعة الثانية من الأشخاص التكهّن بذلك العمل الفنّي. عرضت ثلاث فتيات مشهداً عوّجن فيه أعضاءهنّ ومسخن فيه قسمات الوجه، في مشهد، حسب ما أذكر، جميل جدّاً. وقد تعرّف الأكثر فطنة من بيننا فوراً على الإشارة إلى *Demoiselles d'Avignon* (فتيات أفينيون) لبيكاسّو (Picasso) (لأنّ ما تذكّره كلّ واحد منّا من تلك اللّوحة هو قبل كلّ شيء تمثيل أجساد أنثويّة لا تتطابق مع قواعد التمثيل الواقعي). فنحن تعرّفنا حالاً على بيكاسّو لأنّنا كنّا نعرفه، ولكن لو أنّ أحداً لا يعرف الأصل، وكان عليه أن يتصوّر شيئاً شبيهاً بلوحة بيكاسّو، لكانت العمليّة عسيرة. فالتمثيل لا ينقل الألوان والرسوم، لا شيء (حتّى الموضوع لا يتطابق في الواقع لأنّ الفتيات الأصليّات هنّ خمس ولسن ثلاثاً) لا شيء ما عدا الإيحاء، وهو من دون شكّ هامّ، بأنّه في تلك اللوحة يقع تشويه الصّورة الإنسانيّة حسب نسقٍ ما.

لذا فنحن أمام اقتباس، مع المرور من مادّة خطيّة-لونيّة إلى مادّة رقصيّة، تبرز فقط، وبصفة غامضة، الموضوع، وبعض العناصر "العنيفة" في اللوحة الأصليّة.

لنلاحظ أنّنا لو تمعّنّا في الاستراء (ekfrasi) (الذي سبق الحديث عنه في الفصل 8) فهو يتمثّل باعتباره عمليّة شبيهة بما سبق ذكره. في حالة لعبة "التماثيل الجميلة" تؤوّل مادّة رقصيّة لوحةً، وفي حالة الإستراء يقع تأويل اللّوحة بواسطة المادّة اللغويّة، التي بإمكانها أن تصف وصفاً جيّداً العلاقات الفضائيّة، والصّور، وحتّى الألوان ولكنها تُهمل عدّة عناصر أخرى - مثل كثافة المادّة، أو تجلّي العمق أو الحجم- التي لا يُمكن أن تترجمها اللّغة إلاّ بواسطة التلميحات والإيحاءات والإحالات على تجارب أخرى. هل نحن في هذه الحالات أمام "ترجمات"[1]؟

لنمرّ بعد هذا السؤال إلى مسألة تغييرات المادّة، مثلما يحدث عندما نؤوّل (بالصّور) قصيدة بواسطة رسم بالقلم، أو عندما نقتبس رواية في شكل صور متحرّكة.

1.13 الترادف الموازي

لا أجد مصطلحاً أفضل[2] للإشارة إلى حالات خصوصيّة من

---

(1) انظر: كلابريزي (Calabrese) (2000: pp. 109 sgg.) الذي اهتمّ بالاستراء في عديد من المناسبات: " وإن كان ما يهمّ في نص ما هو عزل مستوى واحد، مستوى السرديّة، فإنّ هجرة جوهر إلى آخر تُعرّف عندئذ على أنّها "تلخيص" (مثل التلخيص السينمائيّ لرواية). ويأخذ كلابريزي بالدّرس مثلاً (ص105 وما يليها) ترجمات بيكاسّو الأربع والثمانين لـ *Meninas* حيث توجد ترجمة تلعبُ فقط على التعاكس بين الأبيض والأسود.

(2) أنبّه إلى أنّ استعمال لفظ *parasinonimia* هنا أوسع من الاستعمال المقترَح في: *Dictionnaire Raisonné* di Greimas-Courtés.

التأويل حيث يقع اللجوء، لتوضيح مدلول كلمة أو قول، إلى مؤوَّل معبَّر عنه في مادّة سيميائيّة مختلفة (أو العكس). لنفكّر مثلاً في إظهار شيء لتأويل تعبير لغويّ يسمّيه، أو العكس، في الإظهار الذي أسمّيه إظهاراً لغويّاً، مثلما يقع عندما يشير طفل بسبّابته نحو عربة فأقول له إنّها سيّارة. والشيء المشترَك في الحالتيْن، ما عدا حينما نسأل عن المرجع لاسم علم، هو إظهار فرد ينتمي إلى النّوع نفسه لا لتلقين اسم ذلك الفرد، بل اسم النوع: فلو أنّني سألتُ ما هي النخلة وأظهر لي أحد نخلة فإنّني في العادة أعمّم، وأصنع لنفسي نمطاً معرفيّاً يسمح لي بالتعرّف في المستقبل على أنواع أخرى من النخيل، حتّى وإن كانت جزئيّاً مختلفة عن الفرد الذي أظهروه لي. وكذلك الأمر مع الطفل، عندما نشير إلى "فيات" ونقول له إنّها تسمّى سيّارة، فإنّ الطفل في العادة يصبح قادراً على استعمال الاسم حتّى إذا كانت السيارة "بيجو" أو "فولفو".

إنّها حالة ترادف موازٍ لتلك الموجودة في السبّابة الموجّهة التي توضّح عبارة ذلك الشيء، أو تعويض الكلمات بإشارات اليد في لغة الحركات - ولكن أيضاً الحالات التي لتفسير ما هي *chaumière* أرسم، حتّى بصفة بسيطة، منزلاً صغيراً سقفه من القشّ.

في هذه الحالات تريد العبارة الجديدة من دون شكّ تأويل العبارة السابقة أو المتلازمة، ولكن في ظروف قول مختلفة يُمكن أن تؤوّل العبارة المعوِّضة أيضاً عبارات مختلفة. وعلى سبيل المثال، تكون لدينا حالة من الترادف الموازي عند إظهار علبة فارغة من صابون الغسيل لتأويل (أو لتوضيح) طلب أعطني من فضلك المنظّف كذا، ولكن في ظروف مختلفة من القول يُمكن أن يُوضّح الإظهار نفسه معنى كلمة منظّف (بصفة عامّة) أو أن يوفّر لي مثالاً من مفهوم شكل متوازي السّطوح.

في كثير من هذه الحالات، عند استعمال "ترجم" في معنى مجازي، تكون الكثير من هذه التأويلات أشكالاً من الترجمة (بل إنّها في حالة لغة الحركات التي تعوّض أصوات لغة أو الحروف الأبجديّة، تكون أشكالاً تكاد تكون آلية من النّسخ). ولنقل أيضاً إنّه عند المرور بين البعض من الأنظمة السيميائيّة تصلح هذه الأشكال من التأويل بمثابة التأويل بواسطة الترادف في الأنظمة اللّغويّة، ومع الحدود نفسها في الترادف اللّغوي. أحياناً تظهر بعض المترادفات الموازية "حضوريّاً"، مثل أن نرى في المطار إلى جانب الكتابة اللّغويّة "إقلاع"، رسم طائرة تقلع.

هناك حالات أخرى من المترادف الموازي يصعب على العكس تعريفها على أنّها ترجمة، بما أنّني أضع من بينها الحركة، هي من دون شكّ شاقّة، لمن يريد أن يفسّر ما هي السمفونيّة الخامسة لبيتهوفن، فيُسمعك اللّحن كلّه (أو عن طريق الكناية، يصفّر استهلالها المشهور). ويكون أيضاً ترادفاً موازياً قول شخص سُئل عن اللّحن الذي يُذيعه الرّاديو فيقول إنّها السمفونيّة الخامسة. يكون لدينا بطبيعة الحال ترادف مواز حتّى عندما نجيب إنّها سمفونيّة، أو إنّها إحدى السمفونيّات الخمس لبيتهوفن.

أوسّع اقتراحاً جاء به كلابريزي (Calabrese 2000: p. 112) وأعترف أنّ اللفظ الشامل بشارة (على الأقلّ في السياق الأيقوني التقليدي) يُمكن تأويله بإظهار أيّة بشارة، لنقل مثلاً بشارة بياتو أنجيليكو (Beato Angelico)، أو بشارة كريفيلّي (Crivelli) أو لوتّو (Lotto)، وكما يفهم الطفل أنّها سيّارة سواء "فيات "أو "بيجو"، فأنا أيضاً أفهم أنّ النمط الأيقوني للـ"بشارة" يتضمّن بعض الخصوصيّات الأساسيّة (امرأة شابّة جاثية على ركبتيْها، ومخلوق ملائكي يبدو كأنّه يقول لها شيئاً، وفي بعض الخاصيّات المميّزة

لبعض التيارات الفنيّة نجد أيضاً شعاعاً من نور آتياً من السّماء، أو عموداً يحتلّ نقطة المركز. . . إلخ). يستشهد كلابريزي بـ واربورغ (Warburg)، الذي يرى أنّ صورة امرأة عارية، في وضعيّة مستلقية، ورأسها مسند إلى راحة يدها موجودة في التماثيل القديمة في الشرق الأوسط، وفي تلك اليونانيّة التي تمثّل حواري، وعند جيورجيوني (Giorgione) وتيتسيانو (Tiziano) وفيلازكيز (Velázquez)، وحتّى في إعلان لرحلة بحريّة في أوائل القرن التاسع عشر؛ ويُلاحظ أنّها ليست استشهاداً، لأنّه غالباً ما تنقص إرادة استعمال "المزدوجيْن"، بل ترجمةً بالمعنى الصحيح للكلمة.

أقول إنّها تأويلات ترادفية موازية للّفظ الأيقوني بشارة .ولكن سبق أن قلنا إنّ الترجمة لا تقع بين أنماط معجميّة أو أيقونيّة، بل بين نصوص (وفي هذا يتوافق كلابريزي معي)، وتبعاً لهذا فمن الصّعب اعتبار صورة نعومي كامبل (Naomi Campbell) عارية، في الوضعيّة التي ذكرها واربورغ، على أنّها ترجمة مرضية لـ" **فينوس**" جيورجيوني، حتّى وإن كانت من دون شكّ مستوحاة منها، وبدت للخبير استشهاداً واضحاً. تُمكن الملاحظة أنّ هذا النّوع من "الترجمة" الجزئيّة يحترم في نهاية الأمر مبدأ التعاكس لأنّه حتّى الجاهل، بعد رؤية صورة نعومي كامبل عندما يشاهد بعد ذلك جيورجيوني، بإمكانه أن يجد أوجه شبه كبيرة بين الصورة والأخرى. ولكن حتّى الرّسام الأكثر مهارة، الذي لا يعرف النصّ المصدر، يكون غير قادر على إعادة تركيب "**فينوس**" جيورجيوني بدقّة انطلاقاً من صورة نعومي كامبل ـ ولا حتّى، دائماً من دون معرفة النصّ المصدر، أن يرجع إلى بشارة كريفيلّي وإلى بشارة بياتو أنجيليكو.

تأويل البشارة على أنّها بشارة يتضمّن "الترجمة" بين أنماط (ويتحدّث كلابريزي في هذا الخصوص عن طُرق شبه رمزيّة)، ولكن

ليس بين نصوص فرديّة ونصوص فرديّة، مثلما يقع على العكس لو أنّه من نسخ بالألوان للوحة جيوروجيوني يحاول رسّام أن يرجع (ونتكهّن بنجاح مسعاه إن أسعفته المهارة) إلى اللوحة الأصليّة. ولكن بخصوص هذه الحالات، كنّا قد تحدّثنا في الفصل 10 عن الترجمة الضمنسيميائيّة، مثلما كانت "تُترجم" في القرن التاسع عشر لوحة زيتيّة إلى حفر بالنحاس.

بعد هذا، بالإمكان أن نوافق كلابريزي عندما يلاحظ: "إنّنا لا نريد مطلقاً قول إنّ كلّ نصّ يحيل على نصّ آخر هو بطريقة ما ترجمة له. نقول فقط إنّه تُعطى منه بعض المؤثّرات المعنويّة التي تمثّل في خلاصة التحليل انتقالاً والتي يُمكن أن تتغيّر كثيراً في كليّتها أو في جزء منها في الترجمة" (Calabrese 2000: p. 113). ولكن لدينا انتقال حتّى عندما تنتقل حكاية القلنسوّة الحمراء من بيرّو (Perrault) إلى الأخويْن غريم (Grimm)، اللّذيْن يغيّران من الخاتمة: ففي بيرّو يلتهم الذئب الطفلة، وتنتهي الحكاية، جاعلة الدرس الأخلاقي يرخي بثقله، بينما عند الأخويْن غريم تتواصل القصّة ويُنقذ الصيّاد الطفلة الصغيرة، مع الخاتمة الشعبيّة السعيدة التي تعوضّ صرامة درس القرن السابع عشر (انظر بيزانتي (Pisanty 1993)). ولكن، حتّى لو بقيت الخاتمة على حالها، فإنّ القلنسوّة الحمراء للأخويْن غريم تكون بالنسبة إلى بيرّو كتفسير أمام نصّ مصدر.

وإن نحن قبلنا، حتّى في صيغته الأكثر حذراً، مبدأ التعاكس الذي، في ظروف مثاليّة، يجعلنا، بإعادة ترجمة الترجمة، نحصل على نوع من "الاستنساخ" للعمل الأصلي، فإنّ هذا الاحتمال يبدو غير قابل للتحقيق في الانتقال بين تمثيل عامّ لنمط أيقوني وعمل بعينه.

وحتّى إن كان من المفيد أن نستعمل في الأيقونوغرافيا وفي

الأيقونولوجيا بصفة ترادفيّة موازية ألفاظاً تحيل على أنماط مرئيّة تنتقل من ثقافة إلى ثقافة، فهو أمر آخر، مفيد جدّا في إطار مشروع لتاريخ الأغراض الفنيّة، مثلما يكون من المفيد الحديث عن سيّارة أو عربة سواء بالنسبة إلى سيّارة حديثة جدّاً وعظيمة القوّة مثل "فيرّاري" أو بالنسبة إلى الأنموذج T "فورد" العتيق والبطيء جدّاً. فإقامة معرض للسيّارات منذ البداية إلى اليوم، أو إقامة معرض مخصّص للبشارات، هو بمثابة تكوين مكتبة من أشعار الفروسيّة أو من روائع الروايات البوليسيّة. فكتاب لوكاريلّي (Lucarelli) الأخير لا "يُترجم" كتابَ إدغار والاس (Edgar Wallace) الأوّل: إنّه ينتمي بكلّ بساطة إلى النّوع الشامل نفسه (إذا استطعنا أن نكوّن أو أن نفترض نوعاً شاملاً يحتوي كليْهما)، مثلما يحتوي جنس القصيدة الفروسيّة، من زاوية ما، سواء *La chanson de Roland* أو *Orlando Furioso*.

ما الذي يجمع بين جميع الترادفات الموازية التي ذكرناها - والقائمة يُمكن أن تكون أثرى بكثير؟ هو أنّه في عمليّة التأويل لا نمرّ فقط من نظام سيميائيّ إلى آخر، مثلما يحدث في الترجمة بين اللّغات، مع كلّ تغييرات الجوهر التي يتضمّنها، بل وأيضاً من مسترسل، أو مادّة، إلى أخرى.

لنعاين الأهميّة التي تكتسيها هذه الظاهرة في ما يُسمّى بالترجمة البيْنسيميائيّة، والتي كان جاكوبسون يُسميّها تحوّلاً وآخرون يسمّونها اقتباساً.

2.13. تحوّلات أو اقتباسات

أعود إلى ملاحظة فابري (Fabbri) التي كنتُ اعتبرتها تصويباً جيّداً لمفهوم التطابق بين التأويل والترجمة على أنهما متصوّران متمادّان. ينبّه فابري (1998: p. 117) أنّ "الحدّ الحقيقي للترجمة هو في اختلاف مواد التعبير".

والمثال الذي يقدّمه هو مشهد من شريط *Prova d'orchestra* لفديريكو فيلّيني (Federico Fellini):

عند حدٍّ ما نشاهد شخصاً، مدير الجوقة، من الخلف. إلاّ أن المشاهد يتفطّن سريعاً إلى أنّ الحقل البصري الذي من خلاله نشاهد هذه الشخصيّة ذاتيّ؛ فوجهة النظر، توجد بالفعل في مستوى نظر شخص يتابع حركات مدير الجوقة، والذي يبدو أنّه يسير كما لو كان هو الذي يسير. وإلى حدّ الآن لا يوجد أيّ إشكال: التعيين واضح؛ بإمكاننا ترجمته بألفاظ لغويّة كاملة بالتّمام. إلاّ أنّه بعد ذلك يحدث أن الكاميرا تتجاوز الشخصيّة المضبوطة في الصّورة والتي تسير أمامها، إلى حدّ أن تتّخذ هي نفسها موضعها تجاهه. بعبارة أخرى، تجاوزت الكاميرا الشخصيّة التي نشاهدها في البداية من الخلف، وبحركة بطيئة تدريجيّة تصل إلى النقطة التي تضبط فيها صورتها من الأمام. ولكن لنتذكّر، كنّا في لقطة ذاتيّة، ولكن هذه اللقطة الذاتيّة، بفضل الحركة البطيئة والمتواصلة للعدسة، صارت في النهاية - من دون أيّ انقطاع - موضوعيّة. فالشخص الموجود أمامنا التُقط، إن جاز القول، بصفة موضوعيّة، من دون استعمال أيّة نظرة أخرى في المشهد. المسألة عندئذ هي: ما الذي حدث بينما كانت الآلة تعمل بتلك الصفة؟ وبينما كانت الكاميرا تقوم بالحركة الدائريّة من كان فعلاً ينظر؟ أيّ مقولة من اللّغة الكلاميّة هي قادرة على التعبير، أي على ترجمة، تلك اللّحظة المتوسّطة (ومع ذلك بطيئة، متواصلة وعلى قدر من الطول الزمني) التي لم تصبح فيها بعد اللقطة غير ذاتيّة ولكنّها مع ذلك لم تعد ذاتيّة؟

لا شكّ في أنّ ما تقوله لنا حركة الكاميرا لا يُمكن ترجمته إلى كلمات.

اختلاف المادّة مسألة أساسيّة بالنسبة إلى كلّ نظريّة سيميائيّة. ولنفكّر فقط في النقاشات حول القدرة اللاّمتناهية أو إمكانية التعبير الكاملة للّغة

الكلاميّة. وحتّى إن مال البعض إلى اعتبار اللّغة الكلاميّة النظّام الأكبر قدرة من بين جميع الأنظمة الأخرى (حسب لوتمان (Lotman)، النظام المُقَولِب الأوّل)، فإنّنا ندرك مع ذلك أنّه ليس قادراً بصفة كليّة.

وعلى العكس، فقد ميّز هيلمسليف (1947) بين لغات محدودة ولغات غير محدودة. وعلى سبيل المثال فإنّ لغة الصيغ المنطقيّة محدودة المقارنة باللّغة الطبيعيّة. فلو أخذنا القاعدة المنطقيّة الأكثر بدائيّة (p-q) فلا يُمكن فقط أن نترجمها بقول (إذا p فإذاً q) بل يُمكن أن ننوّع في تأويلها (إذا دخان فإذاً نارٌ، وإذا حمّى، فإذاً، مرض. وحتّى بضدّ الواقع لو أنّ نابوليون كان امرأة لتزوّج تلاّيراند). بينما في قول إذا حمل ابنك أخيل شهرتك فإنك بالتالي تعترف به على أنّه ولدك الشرعيّ، يُمكن بالفعل أن يُترجم في لغة المرمّزات من خلال p - q، ولكن لا أحد بإمكانه إعادة تركيب القول الأصلي انطلاقاً من تلك القاعدة.

كما إنّه يُمكن أن نلاحظ أنّ نظاماً سيميائيّاً ما قادر على قول أقلّ أو أكثر من نظام سيميائيّ آخر، ولكن لا يُمكن أن نقول أنّ كليهما قادران على التعبير عن الأشياء نفسها. يبدو لي من العسير "الترجمة" من خلال الكلمات لكلّ ما تعبّر عنه السمفونيّة الخامسة لبيتهوفن[3] ولكن يُمكن أيضاً "ترجمة" *Critica della ragion pura* إلى موسيقى. فاستعمال الاستراء يُمكن من وصف صورة بواسطة الكلمات، ولكن لا يوجد استراء لـ *Matrimonio della Vergine*

---

(3) يُمكن على أكثر تقدير، حتّى بواسطة الهاتف، باستعمال شيفرة متّفق عليها من الطرفيْن، إرسال تعليمات تمكّن من إعادة تركيب الوجه الدّال للسمفونيّة الخامسة، أي التوليفة الموسيقيّة. ولكن هذه حالة قصوى من النّسخ، مثل شيفرة مورس، حيث توافق العبارة *sol-scala centrale-semibiscroma* من دون شكّ رمزا معيّناً في موضع معيّن من البنتغرام.

(زواج العذراء) لرفّاييلّو (Raffaello) قادر على ترجمة الرؤية التي يراها المشاهد، أو لين الخطوط التي تتجلّى من خلالها وضعيّة الأجساد، أو الانسجام الرّقيق للألوان.

ومن ناحية أخرى، في المرور من مادّة إلى مادّة نجد أنفسنا مضطرّين إلى توضيح جوانب تتركها الترجمة غير محدّدة. يكفينا ذكر بعض الأمثلة.

فبخصوص **الغراب** (*The Raven*) لإدغار بو، كثيرة هي الجوازات التي قد يسمح بها المترجم لنفسه لو مكّنه ذلك من الحفاظ على المؤثّرات التي يريد النصّ المصدر خلقها. للحفاظ، مثلاً، على الإيقاع أو على القافية بإمكانه أن يقرّر تغيير *pallid bust of Pallas* مستعملاً آلهة أخرى، يكفي أن تبقى النصفيّة بيضاء. كان بو يريد من خلال تلك النصفيّة أن يخلق تضاداً بين سواد الغراب وبياض التمثال، ولكن نصفيّة بالآس، مثلما ينبّهنا بو في *Philosophy of Composition*، "وقع اختيارها، أوّلاً، لأنّها تتلاءم أكثر مع سعة معرفة المحبّ، وثانياً، لرنّة الصّوت في بالآس". ولذا، يكفي أن نحقّق مؤثّراً صوتيّاً ملائماً، فإنّ النصفيّة يُمكن أن تكون لإحدى ربّات الفنّ التّسع. ونكون قد وصلنا هنا قريباً جدّاً من عمليّة إعادة الصياغة.

ولكن لنتساءل الآن لو أراد أحدهم أن ينقل **الغراب** من لغة طبيعيّة إلى صورة، "مترجماً" إيّاه في لوحة. قد يكون الفنّان الرسّام قادراً على أن يجعلنا نحسّ بمشاعر مماثلة لتلك التي أحدثتها القصيدة، مثل ظلام اللّيل، وجوّ الكآبة، والمزيج من الرّعب والرّغبة المتعذّر إخمادها التي تحرّك العاشق، والتضادّ بين الأبيض والأسود (وبإمكان الرّسام، إن صلح ذلك للتشديد على المؤثّر، أن يعوّض النصفيّة بتمثال كامل). إلاّ أنّ اللّوحة ستعدل مع ذلك عن نقل ذلك المعنى الهاجسي الذي يُهدّد (في تكراره) بفقدان شيء، والذي توحي

به كلمة *nevermore*. هل يُمكن اللّوحة أن تقول لنا شيئاً عن لينور التي طالما ناجاها في النصّ؟ ربّما بإظهارها في صورة شبح أبيض. ولكن يجب أن يكون شبح امرأة، لا شبح مخلوق آخر. وعند ذلك الحدّ سنُضطرّ إلى رؤية (والرسّام سيُضطرّ إلى أن يجعلنا نرى) شيئاً من هذه المرأة لا يظهر في النصّ الأدبي إلاّ صوتاً صرفاً. على الأقلّ في هذه الحالة يصلح التمييز الذي وضعه ليسّينغ (Lessing) بين فنون الزمان وفنون المكان. ويكون صالحاً لأنّه في المرور من الشعر إلى اللّوحة حدث تغيير في المادّة.

لنأخذ الصّور التي تصاحب النصّ الألماني للعجوز *Struwwelpeter* لهوفمان (Hoffmann) (وهو رائعة من أدب الصغار في القرن الماضي) حيث يأتي قول *Die Sonne lud den Mond zum Essen*. ستقول ترجمة إيطاليّة *IL sole invitò LA luna a cena* (استدعت الشمس القمرَ إلى العشاء)، ويتّضح بجلاء أنّ *Die Sonne* في الألمانيّة مؤنّث (كما في العربيّة) بينما في الإيطالية مذكّر (وهذا ما سيحدث أيضاً مع الفرنسيّة، بينما لا يوجد إشكال بالنسبة إلى الإنجليزيّة التي ستقول *The Sun Invited The Moon To Dinner*). إلاّ أن النصّ مصاحَب بالصّور، ويبقى هكذا في كلّ طبعة في لغة أخرى، حيث الشمس ممثَّلة في صورة سيّدة، والقمر في صورة سيّد، ويبدو هذا غريباً جدّاً للقرّاء الإيطاليّين، والفرنسيّين والإسبانيّين، المعتادين على تصوّر الشمس في شخص ذكر والقمر في شخص أنثى.

أقترح أن نعرض على متكلّم بالإنجليزيّة لوحة دورر (Dürer) الشهيرة *Melanconia* (الكآبة) وأن نسأله إن كانت الصّورة النسائيّة التي تتوسّط المشهد هي الكآبة في حدّ ذاتها، أم هي امرأة كئيبة ترمز إلى الكآبة. أظنّ أن القارئ الإنجليزي سيقول إنّها صورة نسائيّة

(كئيبة) تمثّل بصفة مجازيّة تلك الماهية المجرّدة (ومن دون جنس) التي هي الكآبة. بينما سيقول إيطاليّ وألمانيّ إنّها تمثيل للكآبة في حدّ ذاتها، بما أنّه في الإيطالية *malinconia* وفي الألمانية *Melancholie* تنتميان إلى الجنس المؤنّث.

يتذكّر العديد من المشاهدين الإيطاليّين شريط *Il settimo sigillo* [الختم السّابع] لإنغمار برغمان (Ingmar Bergman)، حيث يظهر **الموت** وهو يلعب الشطرنج مع بطل الفيلم. هل **هو** الموت؟ ما شاهدناه. **هو** الموت. لو كان النصّ لغويّاً، ولو ترجمنا داخل المادّة نفسها، لنقلنا *Der Tod* (أو معادله في اللّغة السويديّة، *döden*، الذي هو أيضاً مذكّر)[4] إلى *la Morte* (أو *la Mort* بالفرنسيّة، أو *la Muerte* بالإسبانيّة). ولكن في تمثيله للموت من خلال الصّور لجأ برغمان (متأثّراً آلياً باللّغة) إلى إظهاره على أنّه ذكر، وهذا غريب بالنسبة إلى كلّ مشاهد إيطالي، أو إسباني أو فرنسي، الذي اعتاد على تصوّر الموت في صورة مخلوق من الجنس المؤنّث. وإن زادت هذه الصورة الغريبة وغير المنتظرة للموت لدى الإيطاليّين والإسبانيّين والفرنسيّين من الشعور بالرّعب الذي يريد الشريط من دون شكّ إحداثه في المشاهد فهو، إن جاز القول، "قيمة مضافة". لم يكن برغمان يريد، بإظهاره الموت في ثوب رجل، أن يشوّش الإيحاءات المعتادة التي تحتّمها التلقائيّة اللّغويّة للمتلقّي (لم يكن يريد إحداث استغراب لديه)، بينما بالنسبة إلى فرنسيّ أو إيطاليّ أو إسبانيّ فإنّ تلك الصّورة (التي لا يُمكن على مستوى الترادف الموازي إلاّ أن

(4) حتّى وإن كان التصوّر للأسماء في لغات شمال أوروبا أقلّ ارتباطاً بالجنس ممّا هي عليه في اللّغة الإيطاليّة، وبالنسبة إلى جميع الأسماء من جنس المذكّر التي لا تشير إلى أشخاص لا يُستعمل ضمير المخاطب المذكّر، han، بل ضمير المخاطب للجماد وللحيوان من جنس المذكّر، den، لذا يبدو من الطبيعي أن "يرى" برغمان الموت على أنّه مذكّر. حول جنس الموت انظر: Jakobson (1959, tr. it.: 60).

ترجع إلى تعبير لغويّ محتمل) تُحدث عكس ذلك بالذات، وتُضيف عنصرَ تغريب. أتصوّر الإحساس بالقلق عند فالنجيّ مُسنّ، كان سابقاً يخوض المعركة على صيحة *viva la muerte!*، كما يحسنُ بالفحل المحارب الذي يتصوّر أنّه سيقترن بمخلوق أنثويّ، عاشقة جميلة ورهيبة. أتصوّر كم يكون مزعجاً بالنسبة إلى هذا الفحل أن يكتشف أنّ عليه أن يقترن مهلّلاً بسيّد عجوز لُطّخ وجهه بالمساحيق.

ولكن هذا يُظهر بالفعل كيف أن تحويل المادّة يضيف مدلولات، أو يزيد من أهميّة بعض الإيحاءات التي لم تكن ذات أهميّة في الأصل.

يُمكن الاعتراض بقول أنّ كلّ نصّ ينتظر من قارئه النموذجي استدلالات، ولا بأس في المرور من مادّة إلى مادّة، أن تُوضّح هذه الاستدلالات. ولكن يجب أن نردّ إنّه، إذا عرض النصّ الأصلي شيئاً على أنّه استدلال ضمنيّ، فإنّه بتوضيحه يكون النصّ من دون شكّ قد أُوّل، وحملناه على أن "يكشف" شيئاً كان في الأصل يريد تركه مُضمَراً.

لا يُمكن لا لشكل العبارة اللّغويّة ولا لجوهرها أن يُنسخا بالتّمام في مادّة أخرى. في المرور من لغة كلاميّة إلى لغة، مثلاً، مرئيّة، يتقابل شكلان للعبارة ليست "معادلاتهما" قابلة للتحديد مثلما يُمكن عندما نقول إنّ البيت السباعي المزدوج الإيطالي هو عَروضيّاً معادل للبيت الإسكندري الفرنسي.

3.13. التحويل بالتحريف

إنّ حالات الاقتباس أو التحويل المعتادة أكثر هي نقل رواية إلى فيلم، وأحياناً إلى عمل مسرحي، ولكننا نجد حالات من اقتباس حكاية إلى رقصة أو، مثلما في فنتازيا لوالت ديزني (Walt Disney)، نجد اقتباساً بالموسيقى الكلاسيكيّة لصور متحرّكة. وهناك حالات

متواترة، حتّى وإن استجابت إلى معايير تجاريّة، من اقتباس فيلم إلى رواية. والتغييرات متعدّدة، حتّى وإن وجب دائماً أن نتحدّث عن اقتباس أو تحويل وذلك بالفعل لتمييز هذه التأويلات عن الترجمة بالمعنى الحصري للكلمة.

يُمكن أن نقدّم ترجمة بالمعنى الحقيقي للكلمة سواء في حضور أو في غياب النصّ الأصلي. والترجمات في غياب الأصل هي الواردة أكثر(مثال هذا كلّ رواية أجنبيّة تُقرأ مترجمة إلى لغة المتلقّي)، ولكن الترجمات مع النصّ الأصلي في الصفحة المقابلة هي ترجمات بحضور الأصل. هذا الاختيار المطبعي لا يغيّر من معنى أو من قيمة الترجمة، وعلى الأكثر يوفّر النصّ الأصلي عناصر لتقييم الترجمة.

أما حالة التحويل فمختلفة. وعلى سبيل المثال، فإنّ اقتباس قطعة موسيقيّة لحفل راقص يضع الموسيقى (النصّ المصدر) بحضور العمل الرقصيّ (النصّ الهدف) بطريقة يساند أحدهما الآخر، والعمل المنفرد من دون الاستناد إلى الموسيقى لا يظهر على أنّه اقتباس شيء ما. وكذلك الموسيقى وحدها من دون عمل رقصيّ لا تمثّل ترجمة بل إعادة عزف لمقطع موسيقيّ. فاقتباس *Marcia Funebre* (موكب جنائزي) لشوبان (Chopin) (من *Sonata in si bemolle minore op.* 35) إلى حفل راقص يُظهر بطبيعة الحال أشياء يكون من باب المجازفة إسنادها إلى المؤلّف والتي تنتمي إلى الاستدلالات التي استمدّها مصمّم الرّقصة.

ولا أحد ينفي أنّ مثل هذه التأويلات تصلح أيضاً لتذوّق العمل الأصلي بصفة أفضل. وفي اختلاف الحلول الممكنة، يمكننا الحديث عن حالات من تأويل بالتحريف.

لنعاين بعض العمليّات المنجزَة من طرف والت ديزني في

فنتازيا. فالبعض منها بدى دائماً حلولاً "كيتش"، غايتها أن تُظهر أعمالا موسيقيّة مشهورة على أنّها وصفيّة صرف، ووصفيّة بحسب الشائع الأكثر شعبيّة. فلا شكّ في أنّ فهم الـ *Pastorale* لبيتهوفن على أنّها قصّة وحيدي القرن تتدحرج على سهول معشوشبة، ونزعات جويّة، من شأنه أن يُزعج هانسليك (Hanslick). ومع ذلك، فإنّ تحريف ديزني يريد تأويل ذلك العنوان المحرج، *Pastorale*، الذي تحمله القطعة مثل اللّصق، والذي يدفع، من دون شكّ، الكثير من المستمعين إلى تأويلها وصفيّاً. وكذلك الحال في اقتباس (مثلما يفعل دائماً ديزني) *Le sacre du printemps* على أنّه تاريخ الأرض، وقصّة دينوصورات قُضي عليها بالانقراض، فهو يمثّل تأويلاً قابلاً جدّاً للنقاش. ومع ذلك لا يُمكن أن ننفيَ أنّه بتحريف المصدر، يوحي ديزني بقراءة "مهمّجة" لعمل سترافنسكي وكلّ منّا مستعدّ للاعتراف بأنّ الطريقة التي اقتبس بها *Le Sacre* شرعيّة أكثر ممّا يُمكن أن تكون عليه لو ركّبنا وحيدي القرن في *Pastorale* على *Le Sacre* (أو ركّبنا على موسيقى بيتهوفن زلازل الأرض في *Le Sacre*).

لاحظ كلّ من كانو (Cano) وكريمونيني (Cremonini) (1990, III) أنّ طريقة اقتباس *Schiaccianoci* لتشايكوفسكي بتأويل الإيقاعات، والنبرات والجمل الموسيقيّة من خلال مشاهد أوراق، وتويْجات، ومخلوقات إلف الأسطوريّة، وقطرات الندى، وإن كانت من دون شكّ تحرّف النصّ المصدر بعناصر لا يُمكن بأي حال أن ننسبها إلى مقاصد النصّ الأصلي (مهما أراد أن يكون وصفيّاً)، فهي تركّز الاهتمام على قيم نغميّة فعليّة، وبالتالي تدفعنا إلى أن نتذوّق أكثر الإيقاعات والنبرات والأجواء اللحنيّة للمعزوفة. وكما هو الحال بالنسبة إلى كلّ تأويل، فهذا الاقتباس موضوع نقاش، ولكن غالباً ما تكون هكذا أيضاً حركات مدير الفرقة الذي يحرّك يديْه وذراعيْه بمبالغة، وأحياناً يتمتم بالألحان، وينفخ أو يزأر، ليوجّه العازفين نحو الطريقة التي حسب تأويله يجب أن تُعزف

بها المقطوعة. فحركات مدير الفرقة هي تأويل للنصّ الموسيقي. ولا أحد يجرؤ على القول أنّها ترجمة بالمعنى الذي يكون عليه نقل *Suites per violoncello* إلى *Suites per flauto dritto contralto*.

4.13. إظهار ما لم يُقَلْ

حلّل ستاينر (Steiner 1975: p. 14) الترجمة شعراً التي أنجزها دانتي غابريال روسّيتي (Dante Gabriele Rossetti) للوحة الرسّام آنغر (Ingres)، واستخلص أنّ تغييرات "المدلول" الناتجة عنها تجعل اللّوحة الأصليّة لا تظهر إلاّ باعتبارها وسيلة[5]. ماذا سيحدث لو أنّه في مناظرة افتراضية وعلم-خياليّة دوليّة، "يُترجم" **القطط** لبودلير إلى لوحة زيتيّة من طرف جيوتّو، تيتسيانو، بيكاسّو وأندي وارهول (وأضع بينهم أيضاً لورنزو لوتّو، الذي رسم في لوحة له تمثّل البشارة قطّاً جميلاً جدّاً يعبُر القاعة)؟ ولو "تُرجم" إلى بساط، أو صور متحرّكة، أو نقش، أو منحوتة من السكّر؟ بالمرور إلى نظام سيميائيّ "مختلف" تماماً بالمقارنة مع اللّغات الطبيعيّة، على المؤوِّل أن يقرّر إن كان الحكماء الصارمون يجلسون وسط مكتبة فسيحة جليديّة، أو في قاعة صغيرة ضيّقة مثل فيلسوف من رمبراندت، أو أمام مِقرأ مثل القديس جيروم، وإن يجب أن يكون القطّ قابعاً عند قدميْه مثلما يجلس الأسد عند قدمي الأب المترجم للكتابات المقدّسة، وإن كان يجب اختيار أن يلبسوا جلابيب فضفاضة مثل إراسمو هولباين أو ردنغوت متكمّشة، وإن كان ينبغي أن تظهر الصرامة عبر لحىً ناصعة أو نظارات *pince-nez*.

يحلّل كابريتّيني (Caprettini 2000: p. 136) الاقتباس السينمائي

(5) انظر دائماً حول هذه النقطة: Steiner (1975)، الفصل السادس.

(من عمل جاين كامبيون) لـ *Portrait of a Lady* لهنري جيمس. ويتتبّع جميع تغييرات النصّ الأصلي، التي تجعل من الفيلم، بطبيعة الحال، إعادة تركيب أو إعادة قراءة للعمل الأدبي، وكان ما يهمّه هو كيف أنّ هذه التغييرات تحافظ بطريقة ما على بعض المؤثّرات الأساسيّة للعمل. ولكنّني أريد أن أتوقّف عند قول النصّ الأدبي بخصوص شخصيّة إيزابيل: *She Was Better Worth Looking At Than Most Works of Art*. لا أرى أنّ جيمس أراد أن يقول بسذاجة إنّه من الأفضل النظر نظرة ملؤها الرغبة إلى إيزابيل المثيرة جدّاً للرغبة من إضاعة الوقت في متحف: كان يريد من دون شكّ قول إنّ هذه الشخصيّة تملك سحر الكثير من الأعمال الفنيّة، وأخمّن أنّه يعني الكثير من تلك التي تمثّل فنيّاً الجمال النسائيّ.

وبالرجوع إلى جيمس، فإنّني حرّ في تصوّر إيزابيل كأنها ربيع بوتيشيلّي، أو فورنارينا، أو بياتريس في نمط سابق لرافاييل، وحتّى (حسب الذوق. . .) كإحدى فتيات أفينيون. بإمكان كلّ واحد أن ينمّي إيحاء جيمس حسب مثاله، سواء في الجمال النسائيّ أو الفنّي. بينما في الفيلم تقوم نيكول كيدمان بدور إيزابيل. إنّني أعجب كلّ الإعجاب بهذه الممثّلة، وأجدها من دون شكّ جميلة جدّاً، ولكنّني أظنّ أنّ الفيلم كان يُمكن أن يكون مختلفاً لو اتّخذت إيزابيل صورة غريتا غاربو أو ملامح ماي وست لروبانس. ولذا فإنّ مخرجة الفيلم اختارت عوضاً عنّي.

يجب على الترجمة تقول أكثر ممّا يقول الأصل، أي يجب أن تحترم تكتّم النصّ الأصلي[(6)].

من المعروف لدى الكثيرين أنّ مالفيل في **موبي ديك** لم يحدّد

---

(6) يحيل فانسون (Vinçon) (2000: pp. 157 sgg.) على تأمّلات مهمّة بخصوص ما لا يُقال في *Fenomenologia dell'opera letteraria*، لإينغاردن وفي: *Story and discourse* لشاتمان. ولبحث متوسّع بخصوص المُضمر، انظر: Bertuccelli Papi (2000).

أبداً أيّ ساق تنقص القبطان "أيهاب". يُمكن أن نتناقش إن كان هذا التفصيل أساسي لإضافة مسحة من الغموض والسرّ على هذه الصورة المثيرة للتساؤل، ولكن، إن أراد مالفيل التكتّم فقد تكون لديه أسبابه، وينبغي احترامها. ولكن عندما "ترجم" هوستن الرواية إلى فيلم، لم يكن بإمكانه إلاّ أن يختار، واختار أن تنقصَ غريغوري باك ساقَه اليُسرى. كان بوسع مالفيل أن يتكتّم، لا هوستن. وهكذا يقول لنا الفيلم، مهما كانت أهميّة ذلك، شيئاً إضافيّاً بالنسبة إلى الرواية.

في الفصل العاشر من **الخطيبان**، وبعد أن أطال ماندزوني الحديث حول الإغراء الذي قام به إيجيديو التعيس إزاء شخص راهبة موندزا، يكشف بمسحة فيها كثير من الاحتشام سقوط الراهبة بجملة على غاية من الإيجاز: *La sventurata rispose* (استجابت الشقيّة). بعد ذلك، تمرّ الرواية إلى الحديث عن تغيّر سلوك هذه السيّدة، وعن انحدارها التدريجي نحو الفعل الإجرامي. ولكن ما وقع بين لحظة الجواب وما تلا ذلك بقي مكتوماً. ينبّهنا المؤلّف إلى أنّ الرّاهبة خضعت، وخطورة الخضوع أوحت به تلك العبارة *sventurata* (الشقيّة) التي تمثّل في الآن نفسه حكماً أخلاقيّاً صارماً وشيئا من الشفقة الإنسانيّة. سيكون تعاضد القارئ، المدعوّ إلى "جعل التكتّم يتكلّم"، هو الذي سيجعل تلك العبارة الوجيزة جدّاً منبع استقراءات استكمالية متعدّدة.

لنلاحظ أن قوّة الجملة ليست فقط في قوّة تمثيلها، بل وأيضاً في إيقاعها. لدينا دكتيل مزدوج متبوع بسبونديّة (أو تفعيلة، لأنّ المقطع الأخير لا يهمّ): [. . . .،00--،00--] تقول الترجمة الفرنسيّة لإيف برانكا (Yves Branca) *L'infortunée répondit*، وإلى جانب القيم الدلاليّة يحافظ على حلّ مماثل من الناحية العروضيّة. وتقول الترجمة الإنجليزيّة لبروس بنمان (Bruce Penman) *The Poor*

Wretch Answered Him . والترجمتان الألمانيّتان، ترجمة إرنست ويغاند جونكر (Ernst Wiegand Junker) تقول *Die Unselige antwortete*، وترجمة بورخارت كروبير (Burkhart Kroeber) التي تقول *Die Unglückselige antwortete* . ويبدو لي أنّه إلى جانب المدلولات وقع احترام نوع من الإيقاع. على كلّ حال، في جميع هذه الحالات وقع الحفاظ على التكتّم.

ماذا يحدث لو أنّ تلك الصفحة تُرجمت إلى فيلم - بل، ماذا حدث، بما أنّه من رواية ماندزوني اقتُبست أشرطة سينمائيّة وتلفزيونيّة مختلفة[7]؟ ومهما كان احتشام المخرج فقد اضطرّ في مختلف هذه الحالات إلى أن يظهر لنا أكثر ممّا يقول النصّ الأدبي. بين إيجيديو الذي يبادرها بالحديث في المرّة الأولى والجرائم اللاحقة التي ارتكبتها السيّدة، كان ينبغي أن يتجلّى ذلك الجواب من خلال بعض الأفعال، حتّى وإن أوحت بها حركة، أو ابتسامة، أو ومضة عين، أو ارتعاشة - إن لم يكن أكثر من ذلك. وعلى كلّ حال فقد رأينا شيئاً من قوّة الجواب، تركه النصّ اللغوي غير محدّد. من جملة الأفعال الغراميّة الممكنة للمرأة، وقع حتماً اختيار واحد على أنّه ملائم أكثر، بينما كان ماندزوني يريد بكلّ وضوح أن يبقى الخيارُ حقّاً للقارئ لا يجوز التصرّف فيه، أو أن لا يقوم به، حسب ما توحي به شفقته.

لنفترض رواية يُروى فيها كيف أنّ صديقيْن، في زمن "الرّعب"، اقتيدا إلى المقصلة. أحدهما لأنّه فانديّ مناصر للبوربون، والآخر لأنّه صديق لروبسبيار (Robespierre) مغضوب عليه.

---

(7) انظر: تحليل الاقتباسات في الرّسم لصورة الراهبة في: Calabrese (1989). حول الاقتباسات المرئيّة للرواية انظر: Casetti (1989) e Bettetini [et al.] (1990).

وبخصوص الاثنيْن تقول الرواية إنّهما تقدّما للإعدام بوجه لا ينمّ عن أيّ انطباع، ولكن من خلال بعض التحفّظات وبعض التلميحات الموزونة، يداخلنا الشكّ في ما إذا كان كلٌّ واحد منهما، وهو يواجه الموت، ينكر أو يتمسّك بماضيه. وما تريد الرواية أن تبلغنا هو بالفعل جوّ الشكّ والحيرة التي عاشها الجميع في تلك السنة الرهيبة، سنة 1793.

لننقل الآن هذا المشهد إلى فيلم. ولنفترض أنّه بالإمكان المحافظة على هدوء المُعدَميْن، وأن لا يكشف وجهاهما أيّة عاطفة، أو ندم أو كبرياء. ولكن حيث لا تقول الرواية ماذا كانا يلبسان، يتحتّم على الفيلم أن يُظهر لنا بطريقة ما لباسيْهما. هل سيلبس المَلِكيّ "السروال" والسترة اللّذين يرمزان إلى فئته، مؤكّداً بهذه الطريقة تمسّكه بالقيم التي آمن بها؟ وهل سيتقدّم اليعقوبي بوقاحة في قميص؟ وهل ستنقلب الأدوار (وهذا بعيد الاحتمال، ولكنّه غير مستحيل)، فيسترجع اليعقوبي زهو الأرستقراطي بلبس السروال، ويترك الفانديّ كلّ هويّة؟ هل سيتقدّم الاثنان باللباس عينه، للتشديد على أنّهما أصبحا (وأنّهما يحسّان بنفسيْهما) متساوييْن، ضحيّتيْن من ضحايا العاصفة؟

كما نرى، بالمرور إلى مادّة أخرى، نضطرّ إلى فرض تأويل على متفرّج الفيلم كان قارئ الرواية على العكس حرّاً فيه. وهذا لا يلغي أبداً أنّ الفيلم، باستعمال الوسائل نفسها، يتدارك الغموض قبل هذا المشهد أو بعده، وحيث كانت الرواية على العكس أكثر وضوحاً. ولكن هذا يفترض بالفعل تحريفاً يكون من الجسارة تعريفه على أنّه ترجمة.

لنعد إلى تجربة شخصيّة. في كتابي **اسم الوردة** التي تدور وقائعه في دير قروسطيّ، كنتُ أصف مشاهد ليليّة، ومشاهد في أماكن

مغلقة وأخرى في أماكن مفتوحة. لم أحدّد درجة لونيّة عامّة للقصّة كلّها، ولكن عندما سألني المخرج عن رأيي في هذا الخصوص قلتُ له إنّ القرون الوسطى تتمثّل، بالخصوص في نمنماتها، بألوان فاقعة ورنّانة، أو بالأحرى تظهر بدرجات لونيّة قليلة، وتُفضّل النّور والضياء. لا أقدر على تذكّر إن كنتُ أثناء الكتابة أفكّر في تلك الألوان، وأعترف أنّه بإمكان القارئ أن يلوّن بعض المشاهد كما يحلو له - فيخلق كلّ قارئ في مخيّلته القرون الوسطى التي يتصوّرها. ولكنّني عندما شاهدتُ الفيلم بعد ذلك، كان انطباعي الأوّل هو أن القرون الوسطى صارت "كرَفاجيّة"، وبالتالي القرن السابع عشر، مع بعض الشّعاع من نور دافئ فوق خلفيّات مظلمة. وشكوتُ في دخيلتي من تأويل خاطئ لمقاصد العمل *(intentio operis)*. بعد ذلك فقط، وبعد التفكير، فهمتُ أنّ المخرج تصرّف، إن جاز القول، حسب ما هو طبيعيّ. إذا كان المشهد يدور في مكان مغلق، يضيئه مشعل أو مصباح، أو تنيره نافذة واحدة (وفي الخارج ليل، أو ضباب) فالنتيجة التي نحصل عليها يُمكن ألاّ تكون إلاّ "كرَفاجيّة"، والأضواء القليلة التي تسقط على الوجوه توحي أكثر بجورج دي لاتور منها بـ *Les très riches heures du duc de Berry* أو النمنمات الأوتّونيّة. ربّما تتمثّل القرون الوسطى بألوان صافية وزاهية، ولكنّها تُشاهد في الواقع، وفي قسم كبير من اليوم، من خلال تعاكس باروكيّ للظلمة والنّور. لا شيء يُمكن أن يُؤاخذ عليه، ما عدا أنّ الفيلم كان مضطرّاً إلى الانحياز إلى قرار حيث بقيت الرواية حرّة فيه. كان المصباح في الرواية *flatus vocis*، وقوّة إشعاعه تكمن كلّها في تصوّرها؛ في الفيلم صار المصباح مادّة مضيئة ويعبّر بالتحديد عن تلك القوّة المنيرة.

في اتّخاذه هذا القرار اختار المخرج قراءة "واقعيّة "تاركاً جانباً

الإمكانيّات الأخرى (كان بإمكانه مقابلة الرؤيّة الواقعيّة بتأويل شعاريّ، مثلما فعل لورانس أوليفيي في معركة أزنكورت، يوم سان كريسبينيانو في هنري الخامس). في المرور من مادّة إلى مادّة يمرّ التأويل بواسطة المُقتبس، ولا يبقى في حوزة المتلقّي.

5.13. عدم إظهار ما قيل

مع تغيير المادّة لا نجازف فحسب بقول أكثر ممّا يقول الأصل. بل نجازف أيضاً بقول أقلّ ممّا يقوله. أريد أن أذكر نصّاً شهيراً، ليست غايته من دون شكّ وصفَ شيء عاديّ، ولكنّه يصفه بصفة جيّدة جدّاً. أعني الفصل الرّابع من سفر الرؤيا:

وإذا بعرشٍ قد نُصب في السّماء، وعلى العرش قد جلس واحد، والجالسُ على العرش منظره أشبه بحجر اليَشْب والياقوت الأحمر، وحول العرش هالة منظرها أشبه بالزّمرُّد، وحول العرش أربعة وعشرون عرشاً، وعلى العروش جلس أربعة وعشرون شيخاً يلبسون ثياباً بيضاً وعلى رؤوسهم أكاليل من ذهب. ومن العرش تخرج بروق وأصوات ورعود، وتتّقد أمام عرشه سبعة مصابيح في نار هي أرواح الله السبعة. وأمام العرش مثلُ بحر شفّاف أشبه بالبلّور. وفي وسط العرش وحول العرش أربعة أحياء رُصّعت بالعيون من قدام ومن خلف[8]...

وصف دقيق، إن أمكن ذلك. لنلاحظ أن الوصف لا يصف كلّ شيء، بل يتوقّف على ما يبرز، فمن الشيوخ يقع فقط ذكر الأثواب والأكاليل، لا العيون أو اللّحيّ. ولكن ما يريد الوصف إبرازه هو

(8) هذه الترجمة من: Piero Rossano, *Il Nuovo Testamento* (Torino: UTET, 1963).

حركة، وهي الحركة التي يصفها النصّ المقدّس في الصيغة اللاتينيّة على أنّه دوران *super thronos et circa thronos* [فوق العرش وحول العرش]. وهنا يظهر حرج المؤوّلين المرئيّين الأوائل لسفر الرؤيا، أي المنمنمين المستعربين (رسّامو تلك التعليقات الرائعة على كتاب يوحنا المعروف بالطوباويّ). بالرّجوع إلى النصّ اللاتيني **للكتاب المقدّس،** الوحيد الذي كانوا يعرفونه، لم يقدر المنمنمون أن يمثّلوا الحيوانات الأربعة الموجودة في الآن نفسه وسط العرش وحول العرش.

هذا لأنّ المنمنمين، الذين عاشوا وسط التقاليد الإغريقيّة المسيحيّة، يظنّون أنّ الرسول "يرى" شيئاً شبيهاً بالتماثيل أو بالرّسوم. ولكن، إذا كانت المخيّلة الإغريقيّة مرئيّة، فإنّ المخيّلة العبريّة كانت بالخصوص سمعيّة. فالله يتجلّى في بداية سفر التكوين باعتباره صوتاً، ويتجلّى صوتاً أيضاً لموسى (وليس من قبيل الصدفة أن تحبّذ الثقافة العبريّة النصّ، صوتاً وكتابة، على الصّورة، مثلما يقع على العكس في التقاليد الإغريقيّة).

كان المنمنمون المستعربون يعرفون أيضاً مصدر يوحنّا، وهي رؤية حزقيال:

فنظرتُ فإذا بريحٍ عاصفٍ مقبلة من الشمال وغمام عظيم ونار متواصلة، وللغمام ضِياء من حوله، ومن وسطها ما يشبه اللمعان القرمزي من وسط النار. ومن وسطها شبه أربعة حيوانات، وهذا منظرها. لها هيئة بشر. ولكل واحدٍ أربعة وجوه، ولكل واحدٍ أربعة أجنحة، وأرجلها أرجل مستقيمة، وأقدام أرجلها كقدم رجل العجل، وهي تبرق مثل النحاس الصقيل. ومن تحت أجنحتها أيدي بشر على أربعة جوانبها، وكذلك وجوهها وأجنحتها لأربعتها. أجنحتها متصلة واحد بالآخر. والحيوانات لا تعطف حين تسير.

. . . فنظرت الحيوانات، فإذا بدولات واحدٍ على الأرض بجانب الحيوانات ذوات الوجوه الأربعة. منظر الدواليب وصنعها كلمعان الزبرجد، ولأربعتها شكل واحد، ومنظرها وصنعها كأنما كان الدولاب في وسط الدولاب. فعند سيرها تسير على جوانبها الأربعة. . . وعند سير الحيوانات تسير الدواليب بجانبها. . . وفوق الجلد الذي على رؤوسها كمنظر حجر اللاَّزورد في هيئة عرش، وعلى هيئة العرش. . .

نتفطّن إلى أنّه خلافاً لوصف يوحنّا، هنا يقع إبراز حركة الحيوانات الأربعة، التي لا تبقى أبداً في المكان نفسه، وتعدّد البكرات، أحياناً متراكزة وأحياناً لا. وندرك، كما يحدث في كلّ رؤية، أنّها رؤية فيلميّة، حيث لا يقع وصف شيء يُرى، ثابت بصفة نهائيّة، مثل **أبولّو** البلفيدير أو **فينوس** ميلو، بل تسلسلاً حلميّاً، تتحرّك فيه الأشياء بصفة متواصلة.

لم يكن يوحنّا (وقبله حزقيال) يروي لوحات (أو تماثيل) بل أحلاماً، وإن أردنا، أفلاماً (وهي أشياء تجعلنا نحلم وعيوننا مفتوحة، أي رؤى أصبحت ذات طابع علماني). في رؤية ذات طبيعة سينمائيّة يُمكن الحيوانات الأربعة أن تتحرّك أحياناً فوق العرش وأحياناً أمامه، وأحياناً خلفه. ولكن المنمنم المستعربي (الوريث ولو بصفة لاشعوريّة لثقافة إغريقيّة، حيث يظهر الإله باعتباره **مثالاً**، وإذاً، شكلاً محدّداً في جموده المهيمن) لا يستطيع أن "يترجم" بصفة مرئيّة النصّ المصدر.

نجح في ذلك، ولو جزئيّاً، منمنم رؤيا القديس سيفيرو، حيث الحيوانات على أبعاد مختلفة من العرش وأحدها يحاول، إن جاز القول، اختراق العرش. حتّى وإن كانت مجمّدة في لحظة، كما في صورة فوتوغرافية وليس كما في فيلم، فإن الصّورة تحاول "ترجمة" فكرة الحركة الأسطوانيّة الشكل.

ولكن في نهاية الأمر هو شيء قليل. قال مرّة سول وورث (Sol Worth) إنّ - *Pictures Can't Say Ain't* أي أنّ الصّور لا تستطيع أن تقول إنّها ليست شيئاً، ولكي يقول ماغريت (Magritte) إنّ غليوناً، مرسوماً، ليس غليوناً، اضطرّ إلى كتابة ذلك. يُمكن أن نقول أنّ الصّور لا تستطيع أيضاً قول إنّني أقوم بحركة أسطوانيّة. أو بالأحرى، قد يُمكن هذا لرسّام مستقبليّ، ولكن منمنمي القرون الوسطى كانوا عاجزين عن ذلك. بتغيير المادّة وبالمرور من رواية فيلم إلى نمنمة بصور ثابتة فقدوا بعض الشيء. استطاعوا (وهذا مؤكّد) أن يقتبسوا بصفة رائعة النصوص العبريّة، ولكنّهم لم يترجموها.

6.13. عزل مستوى من النصّ المصدر

يُمكن أن نلاحظ أنّ الكثير من التحويلات هي ترجمات بمعنى أنّها تعزل مستوى واحداً من النصّ المصدر - وبالتالي تراهن على أنّ ذلك المستوى هو الوحيد المهمّ حقيقة لتبليغ المعنى العامّ للعمل.

المثال الأكثر بداهة هو الفيلم الذي، من رواية معقّدة تتدخّل فيها قيم أيديولوجيّة، وأحداث تاريخيّة، ومسائل فلسفيّة، يعزل فقط مستوى القصّة مجردة معرّاة (وربّما لا مستوى الحبكة، بل فقط مستوى الحكاية) تاركاً جانباً بما تبقّى، الذي يعتبره المخرج غير أساسيّ أو صعب التمثيل. كيف "نترجم" في فيلم *recherche* آخذين في الاعتبار أحداث سوان، أودات، ألبارتينا، شارلوس أو سان لو هاملين تأمّلات بروست بخصوص الذاكرة. أو يُمكن الفيلم نفسه أن يبلّغ بواسطة مادّة أخرى مؤثرات القلق الموجودة في النصّ المصدر، على حساب الوفاء الحرفي للقصّة. في محاولة لتمثيل عذاب الراوي في **بحث** بروست، في البداية، عندما ينتظر قبلة أمّه المسائيّة، تلك التي كانت خلجات داخليّة يُمكن أن يُعبّر عنها من خلال تقاسيم

الوجه (أو بإقحام صور تكاد تكون حُلميّة للأمّ، التي في النصّ يتشوّق إليها ولا يراها). في هذا المعنى يكون الاقتباس مشابهاً لأشكال من الترجمة الشعريّة حيث، للحفاظ مثلاً على الرّسم العروضي أو على القافية، نكون مستعدّين للتضحية بجوانب أخرى. ولكن، عندما يترجم شاعر شاعراً آخر، كلّنا مستعدّ للاعتراف بأنّه إذا غالى المترجم في مباراة المؤلّف على حساب الوفاء الحرفي، تكون لدينا بالفعل إعادة صياغة التي هي، داخل مادّة التعبير نفسها، العمليّة الأقرب إلى الاقتباس أو التحويل.

ولنقبل مع ذلك أن نعزل في الاقتباس بعض المستويات، التي نراها أساسيّة، وأن نحاول "ترجمتها". ولكن بعزل بعض المستويات نكون بالفعل قد فرضنا تأويلنا للنصّ المصدر. يذكّر فابري (2000)، مستشهداً بدولوز، بأنّ باكون في لوحاته مثّل أنظمة قوّة في ضغط ويضيف أنّه من اليسير التفكير في ترجمة موسيقيّة تكون فيها أبعاد ضغطية. أوافق على ذلك. ولكن في باكون توجد صور آدميّة، لا يُمكن، بطبيعة الحال، الترجمة الموسيقيّة أن تمثّلها. ولذا لدينا ترجمة تختار مستوى واحداً من جوهر العبارة، وبهذا الفعل تبلّغنا مضموناً مختلفاً. في قصّة التماثيل الجميلة التي ذكرتها في بداية هذا الفصل، يُهمل تبليغ الإيقاع المرئيّ للوحة بيكاسّو تفصيلاً أنّ الفتيات لم يكنّ ثلاثاً بل خمساً. الآن، لو أنّ ترجمة لـ *Noterelle di uno dei mille* لـ أبّا (Abba)، تحافظ، هذا صحيح، على الروح الغاريبالديّة لتلك الرواية التاريخيّة، ولكنّها تخفض إلى خمسمائة من عدد المتطوّعين المتّقدين حماسة الذين خرجوا من "كوارتو"، فإنّنا لن نسمّيها ترجمة. قد لا يهمّ ذلك من وجهة نظر "عليا"، ولكن من وجهة نظر الرأي السليم من الأساسيّ أن الألف يكونون ألفاً.

من يريد في "ترجمة" *I promessi sposi* (الخطيبان) إلى فيلم أن يبقى وفيّاً فقط لسلسلة الأحداث، مهملاً الملاحظات الأخلاقيّة الساخرة التي تحتلّ جزءاً هامّاً من رواية ماندزوني (Manzoni)، فهو يقرّر فعلاً أنّ سلسلة الأحداث لها أولوية على الغاية الأخلاقيّة، بل على قصد المؤلّف في إظهار الغاية الأخلاقيّة من خلال "تدخّلات" عديدة للراوي. أمّا الترجمة الحقيقية بهذا الإسم (من لغة إلى لغة) فيجب على العكس أن تحافظ، مهما كلّف ذلك على المستويين، وأن تترك القارئ حرّاً في أن يرى (مثلاً) أنّ المستوى المهيْمن هو المستوى الأخلاقي - وأن يعتبر عند هذا الحدّ أن مؤثّر النصّ لن يتغيّر حتّى ولو مات دون رودريغو في سقطة من جواده وليس من الطاعون، وحتّى أن يكون دون رودريغو وليس إينّوميناتو، هو الذي يفتح قلبه للإيمان، بينما الأخير هو الذي يموت من دون توبة في مستشفى المصابين بالطاعون.

يشكّل الاقتباس دائماً موقفاً نقديّاً - حتّى وإن كان لاشعوريّاً، حتّى وإن نتج عن قلّة تجربة وليس عن اختيار تأويلي واعٍ. بطبيعة الحال حتّى الترجمة بالمعنى الحقيقي تتضمّن، من خلالٍ التأويل، موقفاً نقديّاً. لقد رأينا ذلك، فالمترجمون الذين احترموا إيجاز "*la sventurata rispose*" اعترفوا ضمنيّاً (وأبرزوا بطريقتهم الخاصّة) كيف أنّ ذلك الإيجاز هامّ أسلوبيّاً. ولكن في الترجمة يكون سلوك المترجم النقديّ بالفعل ضمنيّاً، ولا يحاول الظهور، بينما في الاقتباس يُصبح مهيمناً، ويمثّل عُصارة عمليّة التحويل.

يحصل أحياناً أن يُوضَّح السلوك النقديّ للمترجم خلف النص، أي في التمهيد، أو التعقيب أو في الملحوظات والتعليقات. ولكن في هذه الحالة لا ينتقد المترجم النصّ المصدر بل ينتقد، أي يفسّر، عمله كمترجم، ويتصرّف لا باعتباره *artifex* بل باعتباره *philosophus*

additus artifici، يُحلّل عمله ويشرحه. وما يدلّ على أنّهما عمليّتان مختلفتان كوني، في مناقشة ترجمة *Moby Dick*، أخذتُ بعين الاعتبار المواقف النقديّة التي عبّر عنها المترجم في الهوامش، ومع ذلك كان رأيي أن الترجمة لا تفي بالمقاصد المعبَّر عنها في الهوامش. وبالتالي يُمكنني أن أعبّر عن عدم موافقتي مع المترجم النّاقد لنفسه[9].

بينما المترجم الذي ينقل *la sventurata rispose* بقول *Poor Wretch Answered Him* يُصرّح، ضمنيّاً، بموقفه النقديّ باعتباره تأويلاً مسبقاً للنصّ المترجَم. بترجمته - وليس بعبارات أضيفت في ملحوظة أو بإرسال برقية إلى مقتني الكتاب - فهو ينبّه القارئ (أو يضعه في ظروف تجعله يفهم ذلك) أنّ إيجاز تلك الجملة أساسيّ. بترجمته الموجزة تصرّف المترجم تصرّف المؤوّل الحكيم وبالتالي النّاقد الحكيم لنصّ ماندزوني، حتّى وإن لم يعبّر عن حكمه على النصّ الذي كان بصدد ترجمته.

يقول دوزي (Dusi 2000: p. 29) إنّ التحويل يُمكن أن يختار، إذا وجد تكتّماً هامّاً في النصّ اللّغوي الذي يريد اقتباسه، أن يحقّق ذلك في مادّته، مستعملاً مثلاً تضادّاً صوتيّاً، أو صوراً ضبابيّة، ذاتيّة مطلقة أو لقطاتٍ جزئيّة للممثّلين، زوايا محصورة على تفاصيل معيّنة "أي جملة من الإمكانيّات اللاّمحدّدة التي تسمح للنصّ الهدف بترجمة الغموض والانفتاحات الدلاليّة للنصّ المنطلق". كلّ هذا ممكن، ولكنّني أجازف بالقول إنّه ممكن فقط في حالة لا مقول "ساطع" (مثل الصّمت بخصوص نبرة جواب راهبة موندزا). فيما

(9) كثيراً ما يحدثُ هذا وقد فعل بنياتّي (Pignatti) (1998) الشيء نفسه مناقشاً ترجمتي لـ *Sylvie*. كونها أصابت أو أخطأت فهو غير مهمّ: فهي قد ميّزت عن صواب الترجمة باعتبارها نقداً ضمنيّاً عن شرحي باعتباره تبريراً صريحاً للترجمة.

عدا ذلك يبدو لي من العسير أن نقدر طول فيلم بأكمله، على ألاّ نعطي وجهاً معروفاً للشخصيّات أو ألاّ نظهر أبداً السّاق الخشبيّة للقبطان "أيهاب". وإذا حدث مثلما في حالة جيمس المذكور من طرف كابريتّيني، أن لا يظهر أبداً وجه المرأة (التي يقول عنها المؤلّف إنّها جميلة جدّاً) فإنّه يكون لدينا مع ذلك إخلال بالواجب، لأنّ تلك الشخصيّة التي كنّا أحراراً في تخيّلها من دون معاناة، تُصبح لغزاً يستحوذ علينا.

ولكن إذا استعمل مخرج، لتمثيل جواب الراهبة، تضادّاً من الظلمة والنّور، أو صورة تحلّ تدريجيّاً محلّ أخرى، أو صورة مهتزّة، سيقول دائماً أكثر، وسيسطّر بالقلم الأحمر نصّ ماندزوني، وعوض أن يقول، مثلما فعل ماندزوني "أنا أقول هذا وإذا فكّرتم في شيء آخر فهذا شأنكم"، سيلحّ، للإيحاء بأنّه يوجد شيء آخر. لن يكون لدينا آنذاك إيجاز، بل تلميح، وهو فعل نقديّ صريح أكثر من أي فعل آخر.

7.13. إظهار شيء آخر

إنّ أحد "الالتواءات" المعبّرة أكثر والذي حدث في نقل رواية إلى فيلم هي تلك الموجودة في *La morte a Venezia* للوتشينو فيسكونتي (Luchino Visconti). إنّني من بين أولئك الذين يعتبرون الـ Gattopardo (الفهد)، للمخرج نفسه، على أنّه فيلم استطاع أن يلتقط بصفة ممتازة المعنى العميق للرواية (بفعاليّة أكثر ممّا هي في الأصل). ولكن مع الموت في فينيسيا حدث شيء غريب.

بطل رواية مان (Mann)، غوستاف أشينباخ، هو كاتب في الخمسين من عمره (وإذاً، بالنسبة إلى تلك الفترة مسنّ جدّاً) ينتمي إلى عائلة عريقة من القضاة ومن موظّفي الدولة، أرمل وله بنت، وهو مؤرّخ وناقد (كتب دراسة في الرّوح والفنّ)، وهو مثقّف ألماني

متزمّت ومحافظ، مخلص لحب نيوكلاسيكي لجمال أفلاطوني غير مجسّد.

طبعه كلاسيكي، ويتعارض على الفور مع بيئة رومنسيّة، بل بعد-رومنسيّة ومنحلّة، سائدة في فينيسيا الرائعة والفاسدة. عندما يرى للمرّة الأولى تادسيو، الذي سيُصبح موضوع عشقه اللوطي يتأمل فيه إغريقياً من العصر الذهبي، تامّ الكمال من ناحية الشكل. وملاحظاته بخصوص الشابّ مستوحاة دائماً من الثقافة الكلاسيكيّة. يظهر له تادسيو مثل نرجس، ويذكّره جماله بالتماثيل الإغريقيّة في العصر الذهبي، وحتّى تأمّلاته في بحر فينيسيا ثريّة بالإحالات على الميثولوجيا اليونانيّة (" كانت تصعد نسمة، رسالة مجنّحة من ديار منيعة، منها يصعد إيروس إلى جانب قرينته... تقترب الإلاهة، غاوية المراهقين التي خطفت كليتو وتشيفالو ومتحديّة كلّ آلهة الأولمب، تمتّعت بحبّ أوريون الجميل جدّا..."). وقبل أن يُدرك طبيعة عشقه، يذكر أشينباخ فقرة من فيدر الأفلاطوني.

في البداية لا يقدر أشينباخ على تمييز الإعجاب الذي يكنّه لتادسيو عن الإعجاب الذي يحسّ به إزاء عمل فنّي تامّ الكمال، وهو نفسه كفنّان يرى نفسه مثل ذلك الذي يحرّر "من مرمر اللغة الشكل الرقيق الذي رآه بروحه ويقدمُّه للناس مرآةً وصورةً من الجمال الروحاني".

ومأساة أشينباخ هي أنّه عندما أدرك أنّه يرغب جسديّاً في تادسيو، اكتشف فجأة أنّ معنى الجمال السماوي صار شبقاً أرضيّاً. في الخلفيّة، وكثيرون يقرأون قصّة مان بهذه الطريقة، يوجد موقف نقديّ أو ساخر إزاء محبّ الجمال الفينكلماني حيث إجلال الشكل كان تصفية نزعات لوطية.

هذه مأساة البورجوازي أشينباخ: الإحساس بهزيمة أبولّو على يد ديونيس.

ماذا حدث مع الفيلم؟ لعلّ فيسكونتي خشي أن لا يقدر على التعبير مرئيّاً عن المثاليّات الجماليّة لأشينباخ، وربّما كان تحت سحر ذلك الاسم الذي يوحي باسم غوستاف مالر (Gustav Mahler). الحال هو أن بطله أشينباخ موسيقيّ. صحيح أنّه من خلال سلسلة من الفلاش باك نراه يتحاور مع صديق له، من مؤيّدي العبقريّة باعتبارها فريسة حرّة لمشاعر المرء، في حين يقابله هو بمثال كلاسيكي، صارم ومتجرّد. ولكن هذا التبادل للخطاب يضيع أمام الحضور المتواصل لموسيقى مالر، حيث تبدو موسيقى الفيلم حتميّاً نسخاً موسيقيّاً لعواطف ولمثالات البطل. يتحدّث أشينباخ كما لو كان باخ (Bach)، ولكن المتفرّج يستمع إلى مالر.

أشينباخ الموجود عند مان رجلٌ متقدّم في السنّ، رصين وقور، وهذا يجعل تحوّله التدريجيّ غير مقبول بصفة أكثر مأساويّة. أمّا أشينباخ عند فيسكونتي فهو أصغر سنّاً، رقيق ومتغيّر، مريض بالقلب، ومستعدّ للتطابق مع فينيسيا منهارة، مستسلمة لطقوس فنادقها المُترعة ترفاً. وهناك تفصيل آخر، ليس الأخير، وهو أنّ أشينباخ عند مانّ من عائلة بورجوازيّة أسند إليه لقب "von" في سنّ متأخّرة اعترافاً بأعماله الثقافية، بينما أشينباخ فيسكونتي، فهو يبدو على الفور ومن دون مبرّر على أنّه غوستاف فون أشينباخ، يحمل علامات انحلال نبلَ مريض، ويبدو شبيهاً أكثر ببطل هويسمان (Huysmans)، Des Esseintes، منه بمؤرّخ تُوّج مساره بالأكاليل الأكاديميّة. إنّه مريض مثل فينيسيا التي تستضيفه. وانجذابه نحو تادسيو فوريّ، بينما في الرواية يمضي وقتاً طويلاً قبل أن يمرّ أشينباخ من تخيّلاته الإغريقيّة إلى الاعتراف بالغرام الذي يعصف به.

ومن ناحية أخرى فإنّ تادسيو الرواية فتى في الرابعة عشرة من عمره ولا يوجد أي خبث في النظرات القليلة وفي الابتسامة الوحيدة التي وجّهها إلى الرّجل الناضج المُعجب به. بينما تادسيو الفيلم أكبر سنّاً وكلّ نظرة منه إلى أشينباخ محمّلة على أقلّ تقدير بشيء من الغموض.

وإذاً، أين التعارض بين أخلاقيّتيْن وبين جماليّتيْن؟ لماذا يجب على موسيقيّ فيسكونتي أن يضطرب لهذا العشق؟ ربّما لأنّ المخرج يظهره لنا في بعض الأحيان بمظهر الأب السعيد، له زوجة وابنة؟ يبدو أن أشينباخ فيسكونتي يتألّم لأنّه يحسّ بذنب مخجل نحو العائلة ولأنّه لم يفكّر أبداً قبل ذلك في أسطورة الجمال الرجولي. على عكس أشينباخ مانّ (المتحرّر من الروابط العائليّة) الذي يدخل في أزمة لأنّه يحسّ أن عالمه الروحيّ كلّه وعبادته الجليديّة للجمال بصدد التحوّل. إنّه لا يقدر على تحمّل اكتشاف أنّ مثالاته الجماليّة مجرّد قناع يخفي هيجاناً جسديّاً مستتراً - وهو يدرك الآن أنّه غير قادر على مقاومته.

لنلاحظ أنّه بين الرواية والفيلم تبقى الحبكة تقريباً هي نفسها، بالشخصيّات نفسها، حتّى الثانويّة منها، والطباق نفسه المتمثّل في سقوط أشينباخ من ناحية والصّورة الملحّة للمرض الذي ينخر المدينة بمكر. ولكنّ القرار البسيط المتمثّل في تغيير مهنة البطل (وفي إسناده وجهاً، وجه ديرك بوغارد (Dirk Bogarde) الغامض والمتعذّب، وليس وجه دارس ناضج من بداية القرن) أحدث تغييراً جذريّاً على النصّ الأصلي. يحترم الفيلم الحكاية السطحيّة للرواية، ولكنّه لا يتوصّل إلى تبليغ الحكاية العميقة، وأن يُظهر لنا الفاعليْن الخفيّيْن، الأيديولوجيّتيْن المتعاكستيْن، وَهْم الشكل المتجرّد من الماديّات ضدّ "أشباح المغارة"، التي صارت ظافرة مثل الوباء الذي ينخر عظام المدينة.

8.13. الاقتباس باعتباره عملاً جديداً

هذا لا ينفي أنّ "الموت في فينيسيا" لفيسكونتي هو فيلم رائع: تمثيل المدينة جميل، والقوّة الدراميّة عظيمة، وحتّى لو لم يقولوا لنا إنّ ذلك الفيلم يريد "ترجمة" تلك الرواية، لخرجنا من القاعة معجبين وراضين عن تلك الابتداعات الطريفة. هل "أخطأ" فيسكونتي؟ أبداً، لقد استلهم من قصّة مانّ ليروي لنا قصّته. بإمكاننا الحديث عن ارتحال (trasmigragione) موضوع: فيلم فيسكونتي بالنسبة إلى رواية مانّ هو بصفة ما مثل القلنسوّة الحمراء للأخويّن غريم بالنسبة إلى حكاية بيرّو - تقريباً الحكاية ذاتها، ولكن بنظرة أخلاقية مختلفة، بموعظة مختلفة، بصراع مختلف.

أذكر ملاحظة لـ سبازيانتي (Spaziante) (2000: 236) تقول إنّه في عديد حالات التحوّل يُمكن الحديث (حسب التمييز الذي وضعته في *Lector in fabula* (القارئ في الحكاية) أو في *I limiti dell'interpretazione* (حدود التأويل)) عن الفارق بين التأويل والاستعمال. في ذلك المقام ذكرتُ أمثلة قُصوى من الاستعمال، تكاد تكون مهينة، مثل استعمال ورقات كتاب لتغليف غلال، ولكنّني كنتُ أفكّر أيضاً في حالات أكثر نبلاً وشرعيّة بكثير، مثل استعمال قصيدة شعريّة أو رواية لنحلُم ونحن مستيقظون أو لنسرح، بأقلّ ما يُمكن من تحريض يأتينا من النصّ، وراء أحداث وذكريات ومشاريع هي ملك لنا ولا علاقة لها بالنصّ الأصلي (إلى أن نصل، وكانت هذه مجادلة تلك الفترة، إلى بعض الممارسات التفكيكيّة التي تجعل النصّ يقول كلّ ما نريده، انطلاقاً من مبدأ أنّه لا يوجد معنى حقيقيّ للنصّ). ولكنّني لا أريد، وسبق أن قلتُ هذا، أن نعتبر استعمال النصّ ممارسة سلبيّة. في نهاية الأمر، يحدث لكلّ منّا أن نستسلم أثناء الاستماع إلى فالس شوبان لذكرى المرّة الأولى التي استمعنا

فيها له صحبة إنسان حبيب، وأن نستسلم لذكرى ذلك الإنسان (سواء كان هو أو هي) عوضاً عن التتبّع المنتبه للنصّ الموسيقي - وأن نقرّر الاستماع إلى تلك القطعة في كلّ مرّة نريد فيها الاستسلام لذكرياتنا. ولـمَ لا؟ ليس ممنوعاً، حتّى وإن كان بعيد الاحتمال، أن نستسلم لخيالات جنسيّة أمام برهنة لنظريّة بيتاغور- ولا أحد بإمكانه أن يتّهمنا، من أجل هذا، بانتهاك *principia mathematica*.

من بين إمكانيات الاستعمال اللاّمتناهية يوجد أيضاً الانطلاق من نصّ "مثير" لاستمداد أفكار وإلهامات لإنتاج نصّ ذاتيّ. وهكذا يفعل من ينطلق من نصّ مشهور ليكتب محاكاة ساخرة، أو من قرّر كتابة تتمّة *Via col vento*، مواصلاً قصّة سكارلت أوهارا من النقطة التي تلفّظت بها بالكلمات المحتومة **غداً يوم آخر**، أو من يريد تقليد نصّ يُعجب به فيعيد كتابته بروح حديثة، مثلما فعل أنويل (Anouilh) عندما أعاد كتابة **أنتيغون**، وهكذا فعل أيضاً سوفوكل (Sofocle) عندما أعاد كتابة **الملك أوديب** بعد **أوديب** أخيل.

ماذا يبقى، في هذه الحالات من الاستعمال المبتكِر، من النصّ المصدر؟ حسب الحالة. أذكر مثال *The Orchestra*، وهو فيلم لزبيغ ريبزينسكي (Zbig Rybczynski) (وبخصوصه أرجع القارئ إلى تحاليل باسّو (Basso) (2000)، الذي، من ناحية أخرى، هو الذي عرّفني به)، حيث إنّ موسيقى **الموكب الجنائزي** لشوبان (المعزوفة حضورياً) "تظهر" في الآن نفسه من خلال سلسلة من الشخصيّات الغريبة الشكل التي تظهر شيئاً فشيئاً، واضعة أيديها على ملامس آلة بيانو تتالى زمناً طويلاً جدّاً (أو كما لو أنّ العدسة تسري فوق سلسلة من الملامس طويلة إلى ما لا نهاية له). لدينا من دون شكّ محاولة لترجمة الموسيقى المصدر بطريقة ما، لأنّ حركات الشخصيّات محدّدة بحسب إيقاع المقطع، والصّور، وكذلك أيضاً بعض الصّور

تظهر على الخلفيّة (مثل عربة جنائزيّة) تريد أن تترجم المؤثّر المأتميّ. يُمكن أن نخمّن أنّه، من خلال مشاهدة الفيلم بعد نزع الصّوت، وباتّباع حركات الشخصيّات، وحتّى حركة العدسة نفسها، بإمكاننا إعادة خلق إيقاع مشابه جدّاً لإيقاع معزوفة شوبان، ولا شكّ في أنّ مقطع تلك المعزوفة يحترم التشاكل الجنائزي - بل أقول إنّه يشدّد عليه.

لذا يُمكن القول إنّ عمل ريبزينسكي تأويلٌ جيّد لموسيقى شوبان لأنّه يسمح لنا بالتقاط ما فيها من جوانب الإيقاع والديناميّة، والقوّة العاطفيّة الأساسيّة (المضمون العاطفي) أفضل ممّا يُمكن أن يحدث لنا، أحياناً، عند إصغاء ساهٍ. ولكن الخيارات التشكيليّة التي قام بها المخرج هي اختياراته، وتصعب نسبتها إلى شوبان. لذا فنحن بحضور حالة، ناجحة جدّاً، من الاستعمال.

كان بمقدور ريبزينسكي أن يستعمل في إخراجه أنساخاً غير متناهية من جورج ساند (Georges Sand)، أو جماجم، في نوع من *Totentanz*، محترما دائماً بنية المقطع الإيقاعيّة ومقدّماً معادلاً مرئيّاً للسلّم الثانويّ، ولا أحد بإمكانه نظريّاً أن يجزم أيّ الخياريْن أفضل. مع *The Orchestra* نجد أنفسنا أمام ظاهرة من الاستعمال، لو اعتُبر ترجمة "وفيّة" لمعزوفة شوبان، لأثار ذلك من دون شكّ مسائل في صحّة علم الموسيقى. إنّه عمل قيّم في حدّ ذاته، حتّى وإن كانت الإحالة على شوبان جزءاً لا يتجزّأ منه.

ولا يستعمل الفيلم شوبان فحسب، بل أيضاً، من بين آخرين، رَافيل (Ravel) وعمله **بوليرو**. هنا تُرجم إلحاح الموسيقى من خلال توالي سلسلة طويلة جدّاً من المشاهد مع بانوراما جانبي مستمرّ، لشخصيّات غريبة على طول سلّم لا ينتهي. ولا شكّ في أنّه يتكوّن نوع من التوازي بين التكرار الموسيقي والتكرار المرئيّ. ولكن

الشخصيّات التي تصعد على طول السلّم متأتيّة من الأيقونيّة الثوريّة السوفياتيّة (مستزارَة بصفة ساخرة) وهذا التأويل يؤول جميعه إلى استحقاق (أو إلى قصور) المخرج، وليس لرَفال. في النهاية ما يبقى مادّة للتثمين الجماليّ هو العمل (الأصلي) لريبزينسكي.

وبعد هذا كلّه، لو أنّ المخرج عوضاً من الإيقاع الاحتفالي للموكب الجنائزي لشوبان استعمل، فرانش كانكان، فلن نتحدّث آنذاك عن اقتباس بل عن محاكاة ساخرة مستفزّة.

أمام ترجمة لكتاب خياليّ لشوبان معدّ من طرف ريبزينسكي، فإنّنا سنثمّن قبل كلّ شيء فنّ شوبان ثمّ مهارة ريبزينسكي، لدرجة أنّ الناشر سيضع اسم شوبان على الغلاف واسم ريبزينسكي فقط (وفي العادة) في صفحة العنوان، وبحروف أصغر. وإن تعلّق الأمر بإسناد جائزة أدبيّة (لا تكون جائزة أفضل ترجمة) فإنّها ستُسند إلى شوبان وليس إلى ريبزينسكي. ولو أنّ ريبزينسكي أنجز في قاعة للعروض الموسيقيّة على البيانو معزوفة الموكب الجنائزي لشوبان، حتّى وإن صادف أن كُتب اسم المنجز على الإعلان بحروف أغلظ من اسم المؤلّف، فإنّنا سنطلبُ من ريبزينسكي أن يُنجز معزوفة شوبان عازفاً إيّاها من دون شكّ حسب إلهامه، ولكن من دون تشويش المعزوفة بحركات مسرحيّة، أو تكشيرة وجه أو ضحكات، أو بلبس قناع أو بالظهور عاري الجذع مبرزاً صدراً مشعرّاً وظهراً موشّماً. فإن فعل على العكس هذا، فإنّنا سندرك أنّنا نجد أنفسنا أمام عمل مسرحيّ، أمام إنجاز يريد الممثّل - كما كانوا يقولون سابقاً - "نزع القداسة" عن العمل الفني.

على عكس ذلك، في حالة *The Orchestra* قبل كلّ شيء هو اسم ريبزينسكي، وليس اسم شوبان أو رافيل، الذي يظهر بأكثر

وضوحاً في العناوين الرئيسة. ريبزينسكي هو مخرج الفيلم الذي موضوعه الاقتباس المرئيّ لشريطه الصوتيّ - وفي ما عدا احتجاج بعض المولعين بالموسيقى - فلن يحكم المتفرّج إن كان إنجاز الشريط الصوتي أفضل أو أسوأ من إنجازات أخرى لشوبان، ولكنّه سيركّز اهتمامه على الطريقة التي أوّل بها ريبزينسكي من خلال الصّور الحافز الموسيقي.

لا أظنّ أنّه بإمكاننا قول إنّ *The Orchestra* هو مجرّد ترجمة لموسيقى شوبان، كما هي الحال في تغيير السُّلَّم الموسيقي أو حتّى (مع كونه قابلاً للنقاش) أن تُنسخ لعزفها على الأرغن. إنّه من دون شكّ عمل من تأليف ريبزينسكي استعمل شوبان حجّة لخلق شيء عالي الابتكار. وكون *The Orchestra* يُمكن أن يجرح شعور بعض المخلصين لشوبان، فهذا أمر ثانويّ جدّاً.

وكما سبق أن قلتُ في نهاية الفصل المخصّص لإعادة الصياغة، فحتّى بالنسبة إلى التحوّل فإنّ حالات الحدود غير متناهية. قلتُ إنّ الفهد لفيسكونتي يترجم جيّداً المعنى العميق للنصّ، هذا حتّى وإن فرض علينا التحوّل أميرَ سالينا بقسمات بيرت لانكاستر (Burt Lancaster) حارماً إيّانا من تصوّر ذلك النبيل الصقلّي كما يحلو لنا. والكثير من الدراسات المنشورة في الدورية *VS* 85-87، المذكورة في المقدّمة، تجعلنا ندرك مدى تنوّع وأحياناً ثراء مغامرات التحوّل، أي ما يُعبّر عنه بالترجمة البينسيميائيّة. ولكن يحلو لي أن أراها على أنّها مغامرات غير متناهية من التأويل، وإلى هذا الهدف فقط ترمي الـ *caveat* التي وضعتها، والتي هي ضروريّة في خطاب يريد، كما سبق أن قُلنا منذ البداية، التركيز على الخصوصيّات النوعيّة للترجمة بالمعنى الحصري للكلمة.

وإذا كانت الدرجات في ثراء توليد الدلالة كثيرة، فهذا لا يمنع من وضع تمييزات أساسيّة. بل على العكس، تقتضي ذلك، إذ إنّ مهمّة التحليل السيميائيّ هي بالفعل تحديد ظواهر مختلفة داخل تيّار الأفعال التأويليّة الذي يبدو ظاهريّاً غير قابل للضبط.

الفصل الرابع عشر

لغات كاملة وألوان غير كاملة

وضعنا جميع الصفحات السابقة تحت شعار التفاوض. على المترجم أن يتفاوض مع شبح مؤلّف في أغلب الأحيان مندثر، ومع الحضور المهيْمن للنصّ المصدر، ومع الصّورة التي لا تزال غير محدّدة للقارئ الذي يترجم له (وعلى المترجم أن يخلقه، مثلما يصنع كلّ مؤلّف قارئه النموذجي - انظر إيكو (1979)، وأحياناً، كما ذكرنا في المقدّمة، عليه أن يتفاوض أيضاً مع النّاشر.

هل بالإمكان تفادي مفهوم ترجمة على أنّها تفاوض؟ ينبغي لذلك أن نفكّر أنّه بالإمكان نقل أقوال معبَّر عنها في لغة إلى أقوال معبَّر عنها في لغة أخرى لأنّه، حتّى وإن كانت لا توجد على المستوى المعجمي مترادفات، فإنّ قوليْن مختلفيْن يُمكنهما أن يعبّرا عن القضيّة نفسها.

1.14. القرين الثالث

لإثـــبـــات أنّ الأقـــوال *Il pleut, It's Raining, piove, Es regnet* (يُمطر) تعبّر عن القضيّة نفسها، ينبغي أن نعبّر عن هذه القضيّة (التي

لا تتغيّر) في نوع من اللّغة المحايدة بالنسبة إلى اللّغات الطبيعيّة المتقابلة. وهنا تبرز فقط ثلاث إمكانيّات:

الأولى، أنّ توجد لغة كاملة تصلح معياراً لجميع اللغات الأخرى. دام الحلمُ بلغة كاملة عهداً طويلاً وهو لم يمتْ بعدُ نهائيّاً. بخصوص تاريخ هذا الحلم الألفي انظر دراستي *La ricerca della lingua perfetta* (البحث عن اللّغة الكاملة). كان أمل الإنسان طيلة قرون استعادة اللّغة الآدميّة الأصليّة، قبل بلبلة اللّغات. وكون الترجمة يُمكن أن تفترض لغة كاملة فهذا ما حدس به والتر بنيامين (Walter Benjamin): إزاء استحالة نقل مدلولات اللغة المصدر إلى اللّغة الهدف، يجب أن نثق بإحساس أنّه يوجد تقارب بين جميع اللغات بما أنّه "في كلّ واحدة منها يُشار إلى الشيء نفسه، ولكنّه غير متاح لأيّ منها بصفة منفصلة، بل فقط إلى جملة مقاصدها التي تتكامل بصفة متبادلة: اللّغة الصرف" (Benjamin 1923; tr.: p. 227). إلاّ أنّ هذه الـ *reine Sprache* ليست لغة. وإن نحن تذكّرنا المصادر القباليّة والصوفيّة لفكر بنجامين، فإنّه بإمكاننا أن نحسّ بسيطرة شبح اللّغات المقدّسة، بشيء شبيه بالخاصيّة السريّة للّغات العنصرة. "الرّغبة في الترجمة غير معقولة من دون هذا التطابق مع فكر الإله" (Derrida 1985; tr. it.: p. 217).

الآن، فإنّ كونَ الرغبة في الترجمة يُحرّكها هذا التّوق إلى التقاط فكر الإله، لهو شعور مفيد بالنسبة إلى المترجم، كما إنّه مفيد بالنسبة إلى العاشق أن يتوق إلى الالتحام الكامل بين روحيْن، حتّى وإن قالت لنا السيكولوجيا والفيزيولوجيا إنّ هذا غير ممكن. ومع ذلك، بما أنّ هذا الشعور هو بالفعل داخليّ وشخصيّ جدّاً، هل يُمكن أن يُمثّل معياراً بيْنذاتيّاً لتقييم نجاح ترجمةٍ ما؟

أمّا الإمكانية الثانية، للمرور من شعور خاصّ إلى قاعدة

عموميّة، فهي تولّد إمكانيّتيْن أخرييْن: إمّا أن نصنع لغة "عقلانيّة" تعبّر عن جميع الأشياء، والأفعال، وحالات النفس، والمتصوّرات المجرّدة التي تستعملها كلّ لغة لوصف العالم (وقد ألهم هذا المشروع محاولات متعدّدة في القرن السابع عشر)؛ وإمّا (مثلما نحاول اليوم) أن نتوصّل إلى تحديد "لغة فكر"، متجذّرة طبيعيّاً في الاشتغال الكوني للفكر الإنساني، والتي يُمكن التعبير عن ألفاظها وعن أقوالها من خلال لغة مقعّدة. في الواقع تتعادل هاتان الصيغتان لأنّه، حتّى لتحديد لغة فكر محتملة، يجب بطريقة ما وصف نحوها، وإلى أن نصبح قادرين على أن نسجّل خطوة بعد خطوة كلّ ما يحدث في عقلنا أو في ذهننا، فحتّى لغة الفكر هذه ستبقى تركيباً افتراضياً، مستوحى من بعض معايير العقلانيّة كتلك التي يوفّرها مثلاً المنطق الصوري.

هذه الإمكانية الأخيرة تحظى تقريباً بميل الكثيرين من دارسي الترجمة الآلية. ينبغي أن يوجد قرين ثالث (*tertium comparationis*)، يمكّن من المرور من العبارة في لغة أ إلى عبارة في لغة ب جازمين أنّهما متعادلتان للقضيّة المعبّر عنها في لغة واصفة ج، بقطع النظر عن الطريقة التي تعبّر بها عنها لغات طبيعيّة مختلفة. وهكذا، إذا لدينا الأقوال *piove, il pleut, It's Raining*، فإنّه سيكون لها المضمون القضوي نفسه، يُمكن التعبير عنه (فرضاً) في ج بـ *xyz*، وهذا ما يمكّننا من ترجمة القول في الإيطالية والفرنسية والإنجليزيّة من دون الخوف من الابتعاد كثيراً عن معنى الخطاب الأصلي.

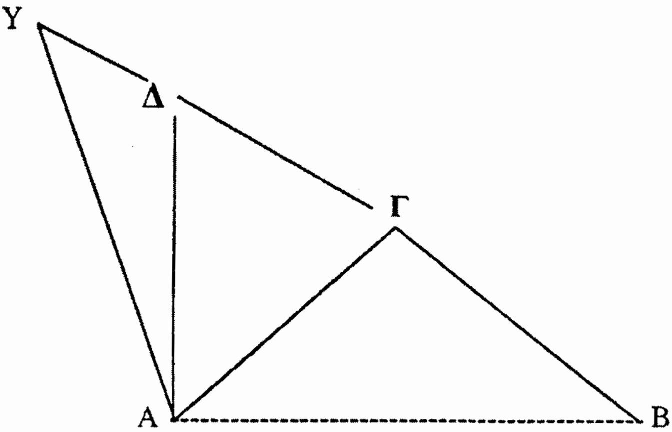
ولكن لنأخذ، على سبيل المثال، قولاً شعريّاً مثل قول فيرلين (Verlaine)، *il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville*. لو ترجمناه لفظاً بلفظ حسب معيار المرادفة، بحيث لا يتغيّر المضمون القضويّ، يكون لدينا: *piange nel mio cuore come piove*

sulla città (يبكي في قلبي مثلما يُمطر على المدينة)، ولا شكّ أنّه، من الناحية الشعريّة، لا يُمكن اعتبار القوليْن متعادليْن.

يكفي أن نفكّر في المثال المشهور لجاكوبسون (1960)، بخصوص الشعار *I like Ike*. من ناحية المعادلة القضويّة يُمكن من دون شكّ أن يُترجم بقول *Io amo Ike* [أنا أحبّ آيك]، *J'aime bien Ike* وحتّى بتفسيره من خلال *I Appreciate Einsenhower*، ولكن لا أحد بإمكانه أن يقول إنّها ترجمات مناسبة للأصل، الذي يستمدّ قوّته من إيحاءات صوتيّة، من القافية و(مثلما يذكّر جاكوبسون) من المجاز المرسل.

فمفهوم المضمون القضويّ الثابت لا يُمكن تطبيقه، إذاً، إلاّ على أقوال بسيطة جدّاً تعبّر عن حالات العالم، ولا تكون، من جهة، غامضة (مثلما يحدث مع الصّور البلاغيّة) ولا تكون، من جهة أخرى، انعكاسيّة، بحيث يقع إنتاجها فقط بهدف تركيز الانتباه لا على مدلولها فحسب، بل حتّى على دالّها (مثل القيَم الصوتيّة أو العروضيّة).

ولكن حتّى ولو فرضنا أنّه توجد ترجمة ممكنة لأقوال بسيطة جدّاً ذات وظيفة صريحة، لا يُمكن تلافي الاعتراض الكلاسيكيّ للـ"رجل الثالث". لترجمة نصّ **أ**، معبّر عنه في لغة **ألفا**، إلى نصّ **ب**، معبّر عنه في لغة **باء** (وأن نقول إنّ **ب** ترجمة صحيحة لـ أ، ومعادلة من حيث المدلول لـ **أ**)، يجب أن نرجع إلى لغة واصفة **جيم** وأن نثبت، إذاً، بأيّ معنى **أ** معادل في المدلول لـ ف المعبّر عنه في **جيم** .ولكن لفعل هذا يجب أن توجد لغة واصفة-واصفة جديدة **دلتا**، بحيث تكون **أ** معادلة لـ ظ معبّر عنه في **دال**، ثمّ لغة واصفة-واصفة-واصفة **ميم** ، وهكذا إلى ما لا نهاية له.



رسم 9

إلاّ (كما سبق أن ذكرتُ في إيكو 1993b) إذا كان الـ "القرين الثالث" لغة طبيعيّة هي من اللّيونة والقوّة بحيث يُمكن القول إنّها من بين كلّ اللغات الأخرى كاملة. كان قد نشر اليسوعي لودفيكو برتونيو (Ludovico Bertonio) سنة 1603 كتاباً في *Arte de lengua Aymara* وفي سنة 1612 *Vocabulario de la lengua Aymara* (وهي لغة مستعملة اليوم بين بوليفيا والبيرو)، وأدرك أنّها لغة ذات ليونة عظيمة، قادرة على حيويّة لا تُصدّق في نحت ألفاظ جديدة، ملائمة بصفة خاصّة للتعبير عن مجرّدات، بحيث ذهب البعض إلى الظنّ بأنّها نتيجة "صنعة ". بعد قرنيْن من هذا، تحدّث عنها إميتيريو فيلاّميل دي رادا (Emeterio Villamil de Rada)، في كتابه *La lengua de Adan* (1860) معرّفاً إيّاها بأنّها لغة آدميّة، وهي عبارة عن تلك القرابة الطبيعيّة بين الكلمات والأشياء التي ينبغي أن تكون لديها "فكرة سابقة لتكوين اللّغة"، تتأسّس على "أفكار ضروريّة وثابتة" وإذاً، لغة فلسفيّة إذا اعتبرنا أنّها وُجدت. وأثبتت دراسات أكثر حداثة أنّ الأيماريّة، عوض أن تقوم على الثنائيّة المنطقيّة (صادق/ كاذب)

التي يقوم عليها الفكر الغربي، تقوم على منطق ثلاثيّ، وهي بالتالي قادرة على التعبير عن دقائق موجّهة لا تلتقطها لغاتنا إلاّ على حساب تفسيرات شاقّة. وأخيراً، هناك من يعرض الآن دراسة اللّغة الأيماريّة لحلّ مشاكل الترجمة بالكمبيوتر. إلاّ أنّ المشكلة هي الآتية: قد تكون هذه اللّغة قادرة على التعبير عن كلّ خاطر تعبّر عنه لغات أخرى غير قابلة للترجمة إحداها إلى الأخرى، ولكن الثمّن الواجب دفعه هو أنّ كلّ ما تعبّر عنه اللّغة الكاملة بألفاظها لا يُمكن ترجمته في لغاتنا الطبيعيّة[1].

2.14. مقارنة اللّغات

في غياب لغة-معيار، رسمت الفصول السابقة مساراً متواصلاً للتفاوض على أساسه توجد قبل كلّ شيء مقارنة لبُنى مختلف اللّغات وحيث يُمكن فيه كلّ لغة أن تصبح اللّغة الواصفة لنفسها (انظر Eco 1979: p. 2).

لنعاين مثلاً هذا الجدول المقترح من طرف نيدا (Nida 1975: p. 75) حيث تظهر الفوارق الدلاليّة، في اللّغة الإنجليزيّة، الخاصّة ببعض أفعال الحركة:

(1) انظر: Iván Guzmán de Rojas, *Problematica logico-lingüistica de la communicación social en el pueblo Aymara* ([n. p.]: Mimeo, [n. d.]). Con los auspicios del Centro internacional de las Investigaciónes para el desarrolo del Canada, s.d.

	Run	Walk	Hop	Skip	Jump	Dance	Crawl
1. one or another limb always in contact vs no limb at times in contact	–	+	–	–	–	±	+
2. order of contact	1-2-1-2	1-2-1-2	1-1-1 or 2-2-2	1-1-2-2	Not relevant	Variable but not rhythmic	1-3-2-4
3. number of limbs	2	2	1	2	2	2	4

رسم 10.

الآن، لو كان علينا أن نترجم إلى الإيطاليّة مجموعة من الجمل التي تحتوي على البعض من هذه الأفعال، سنجد أنفسنا في حرج كبير. باستطاعتنا، طبعاً، أن نثبت، حسب السياق، أنّ *Run* يُمكن أن يُترجم بـ *correre* (جرى)، وأنّ camminare (مشى) يُترجم *Walk*، و*danzare* (رقص) يُترجم *dance*. ولكنّنا سنجد صعوبة في ترجمة *To Crawl*، لولا أنّ الوصف الذي وفّره نيدا يحيل أكثر على *andare a carponi* (مشى على يديه وقدميه) المتعلّق بالبشر منه على *strisciare* [زحف] الخاصّ بالثعبان. والحرج يزداد مع *to hop*، لأنّه لا يوجد في الإيطاليّة فعل خصوصيّ لنشاط يعرّفه معجم إنجليزي - إيطاليّ على أنّه "saltare su una sola gamba" (نطّ على ساق واحدة). كما أنّه لا يوجد فعل مناسب لـ *to skip* (النطّ مرّتيْن على الساق اليُمنى ومرّتيْن على السّاق اليسرى)، الذي يُمكن ترجمته بطرق مختلفة بـ *saltellare,ballonzolare*، و*salterellare*- لولا أنّ هذه الأفعال تترجم أيضاً بصفة تقريبيّة *To Skip,To Frisk,To Hop*، أو *To Trip*. على كلّ حال لا توجد أيّة ترجمة إيطاليّة قادرة على أن تؤدّي بصفة مناسبة نوع الحركة المعبّر عنها بـ *To Skip*.

لحسن الحظّ أنّنا نملك جدول نيدا، وباتّباعه يُمكنني مثلاً

(وأحياناً فعلتُ ذلك في الصف) أن أقوم بالحركات التي يصفها (وليتذكّر الأساتذة المحافظون أكثر على وقارهم أنّه بالإمكان دائماً تقليد الحركات بإصبعيْن فوق سطح الطاولة). هذه الحركات مؤوّلات ناجعة لمختلف الألفاظ اللّغويّة. في المرور من المحاكاة الحركيّة إلى الكلمات الإيطالية يكون لديّ خياران: الأوّل هو أن أؤدّي معنى اللّفظ الإنجليزي بواسطة تفسير بالإيطاليّة، مثلاً *To Hop* بـ "*saltellare su una gamba sola*" (نطّ على ساق واحدة) (وهذه حالة يعوّض فيها التفسير، ولكن في لغة أخرى، إذا استُعمل باعتدال نقصاً في المفردات)؛ في الحالة الثانية، إذا منعتني أسباب أسلوبيّة من الإطالة كثيراً في النصّ، عليّ أن أقرّر إن كانت مفيدة في ذلك السّياق الحركة الخصوصيّة المُشار إليها بـ *To Hop* أو يكفي - عند وصف طفل صغير يلعبُ مسروراً - أن أخسر القليل، مقابل تأدية كلّ إيحاءات اللّعب والسّرور، وأن أقول إنّ الطفل "*saltella*" أو "*salterella*" (ينطّ أو ينطنط).

تُمكّنني مقارنة المساحات الدلاليّة التي تحتلّها مختلف الألفاظ في اللّغتيْن من التفاوض لاعتماد الحلّ المقبول أكثر سياقيّاً.

صحيح أنّه في تأويلنا للعالم الذي يحيط بنا (والعوالم الواقعيّة أو المحتملة التي تُحدّثنا عنها الكتب التي نترجمها)، نتحرّك داخل نظام سيميائيّ نظّمه لنا المجتمع، والتاريخ، والتربية. ولكن، لو كان الأمر فقط على هذا الحال، فإنّ ترجمة نصّ متأتّ من ثقافة أخرى تكون نظريّاً مستحيلة. إلاّ أنّه حتّى عندما تبدو مختلف الأنظمة اللّغويّة غير قابلة للقياس أحدها بالآخر، فهي تبقى من جهة أخرى قابلة للمقارنة. وإن نحن عدنا إلى المثال الذي سقته في الفصل الأوّل حول إمكانيّة ترجمة اللّفظ الإيطالي nipote إلى اللّغة الإنجليزيّة، فسنرى أنّنا توصّلنا إلى بعض الحلول فعلاً بمقارنة مختلف مساحات

المضمون، مشتركة بين اللّغتيْن، بمختلف الألفاظ اللّغوية.

بقينا طيلة سنين رهيني فكرة أنّ الإسكيمو يملكون أسماء مختلفة للإشارة، حسب حالته الماديّة، إلى ما نطلق عليه نحن اسم الثلج. ولكن اتّضح في نهاية الأمر أنّ الإسكيمو ليسوا بتاتاً رهيني لغتهم، ويفهمون جيّداً أنّه عندما نقول ثلج فإنّنا نشير إلى شيء مشترك لما يسمّونه هم بطرق مختلفة. ومن ناحية أخرى، عندما يستعمل الفرنسي الكلمة نفسها، *glace*، للإشارة سواء إلى الثلج أو إلى البوظة، فهذا لا يجعله يضع ملعقة بوظة في كأسه المليء بالويسكي. وإن دقّق بقول إنّه يريد *glaçons*، فذلك لأنّه يريد الثلج مقسَّماً، في تلك الحالة، إلى مكعّبات صغيرة، أو إلى قطع من الحجم نفسه.

3.14. الترجمة والأنطولوجيا

عند هذا الحدّ نطرح سؤالاً. إذا أمكن أن ننقل معنى النصّ المصدر بمقارنة بنيتيْ اللّغتيْن، مع عدم اللجوء إلى لغة معياراً؛ وإذا أمكن إيطاليّاً من خلال مقارنة *nipote* بالثلاثيّة *Nephew* /*nièce* /*Grandchild*، أن يفهم جيّداً الوضعيّات الثلاث في شجرة بنية القرابة التي تحيل عليها الألفاظ الإنجليزيّة؛ وإذا غطّى لفظ *bois* مساحة دلاليّة مختلفة عن *bosco*، ولكن هذا لا يمنعنا من فهم إذا كانت الفرنسيّة تعني الخشب المصنّع أو الغابة؛ وإذا في هذه الحالة كما في حالات عديدة أخرى، بمقارنة مختلف أشكال المضمون التي جزّأت بواسطته لغات مختلفة مسترسل التجربة والفكر، أمكننا مع ذلك أن نقول في لغتنا فيم يفكّر المتكلّم الأجنبي - ألا يُمكن آنذاك افتراض أنّه إمّا (1) توجد كيفيّات شاملة من التجزئة تمثّل نوعاً من الهيكل العميق تقوم عليه التجزئات الظاهرة التي صنعتها اللّغات، أو (2)

تُوفّر خطوط اتّجاه، وترتيبات أساسيّة للواقع (أو للكائن) تسمح بالفعل بمقارنة اللّغات، وتمكّن من تجاوز أشكال المضمون لكلّ لغة، ومن التقاط بُنى مشتركة لكلّ تنظيم للعالم؟ وإذا كان الأمر على هذا النّحو، حتّى وإن لم تقدر أيّة لغة كاملة على التعبير عن هذه البّنى الذهنيّة أو عن هذه الكيفيّات الشموليّة، أليس بخصوصها أن تجد لغتان متواجهتان نفسيْهما مضطرّتيْن في كلّ الأحوال على مواجهتها؟

من الغريب أنّه بينما عبّر الكثير من النقاشات الفلسفيّة عن شكوكها في إمكانيّة الترجمة، نرى أنّ النّجاح العملي للعديد من عمليّات الترجمة هو الذي طرح بالفعل للفلسفة، أو أعاد طرح المسألة الفلسفيّة الأولى من بين المسائل، ألا وهي إذا كانت هناك طريقة (أو عدّة طرق، ولكن ليست أيّة طريقة) تسير عليها الأشياء ، بقطع النظر عن الكيفيّة التي تسيّرها بها لغاتنا.

عند هذا الحدّ يجب كتابة دراسة أخرى، وقد فعلتُ جزئيّاً ذلك (لطرح المسألة، ومن دون شكّ لا لحلّها) وهي كتابي *Kant e l'ornitorinco*. وفيه أناقش فعلاً هل توجد خطوط اتّجاه، أو (استعاريّاً) نواة صلبة للكائن التي إمّا توجّه تجزئة المسترسل التي صنعتها اللّغات أو تعارضها.

ولكن ليس هذا المقام لإعادة طرح هذه المسألة. يكفي لنقاش حول الترجمة (وليس حول الكائن) أن نلاحظ أن مقارنة الأنظمة اللّغويّة تمكّننا من نتائج طيّبة فقط عندما نتعامل مع ألفاظ أو أقوال تتعلّق بحالات ماديّة أو بأفعال تتوقّف على بنيتنا الجسديّة. بالرّغم من اختلاف اللّغات في كلّ الثقافات يُمطر أو يُشمس، ننام، نأكل، نولد، وفي كلّ ثقافة يتعارض السقوط على الأرض مع القفز في الهواء (سواء كان Salterellare, *To Hop* أو *To Skip*). ولكنّنا رأينا أنّ

المشاكل تنشأ عندما نريد أن نعثر في تنظيم المضمون المهيّأ من طرف اللّغة الإيطاليّة على فضاء يوافق الـ *sensucht* الألمانيّ، وأنّه لترجمة *gemütlich* لا يكفي لفظ *accogliente*، وحتّى أنّ العبارة الإنجليزيّة *I Love You* مُستعملة في أكثر عدد من السياقات، بينما تخصّص الإيطاليّة *Ti amo* إلى حالات تكاد تتعلّق دائماً بعلاقة أساسها الجنس. وبالإمكان قول الشيء نفسه بخصوص متصوّرات مثل الصداقة، والحريّة، والاحترام، والله، والموت، والجُرم إلى غير ذلك.

وكيفما أمكن للسيميائيّة، وللأنثروبولوجيا الثقافية وللفلسفة أن تحلّ هذه المسائل، فإنّ المترجم يجد نفسه دائماً تجاهها، وفي حلّها لا يطرح في العادة على نفسه مسائل أنطولوجيّة، ميتافيزيقيّة أو أخلاقيّة - إلاّ إذا كان يترجم نصّاً فلسفيّاً. إنّه يقتصر على مقارنة اللّغتيْن، وعلى التفاوض للوصول إلى حلول لا تناقض العقل السليم (وكونه توجد علاقات دقيقة بين العقل السليم والأنطولوجيا، فتلك مسألة أخرى). على المترجم، عوض أن يطرح مسائل أنطولوجيّة أو أن يحلم بلغات كاملة، أن يمارس "تعدّدية لغات" معقولة[2]، لأنّه يعرف أنّ ذلك الشيء في لغة أخرى يُقال له كذا وكذا، ويتصرّف في الغالب بصفة فطريّة مثلما يفعل كلّ من يتكلّم لغتيْن.

وتبعاً لهذا، وحتّى أفي بوعدي في بداية العمل بأن لا أنظّر فوق اللّزوم، سأقتصر على اختتام العمل بذكر بعض الحالات التي نتحدّث فيها أو التي تحدّثنا فيها لا على الثلج، أو الأشجار أو الولادة أو

---

(2) وحول تعدّديّة اللّغات باعتبارها لا فقط مزيّة استثنائيّة، بل أيضاً غاية مشتركة، انظر الاستنتاجات التي توصلّت إليها في البحث عن اللّغة الكاملة (*La ricerca della lingua perfetta*).

الموت، بل على شيء نعتبر أنّ لنا معه في العادة، داخل لغتنا نفسها، علاقة يوميّة خالية من المشاكل. سأتحدّث، إذاً، عن الألوان.

4.14. ألوان

هناك نصّ خلق لي زمناً طويلاً مشاكل عظمى هو الجدال حول الألوان الذي يوجد في الفصل 26 من الكتاب الثاني من *Notti Attiche* لأوْلو جيلّيو[3] (Aulo Gellio). فالاهتمام بالألوان بالرّجوع إلى نصّ من القرن الثاني بعد الميلاد لهي مهمّة عسيرة. إذ نجد أنفسنا أمام عبارات لغويّة، ولكنّنا لا نعرف على أيّ درجة لونيّة تحيل هذه الكلمات. إنّنا نعرف الكثير عن نحت وعن هندسة الرّومان، ولكنّنا لا نعرف إلاّ القليل عن رسمهم. فالألوان التي نشاهدها اليوم في "بومبيّي" (Pompei) ليست الألوان التي كان يراها البومبيّون؛ وحتّى إن كان الزّمان حليماً وبقيت الموادّ اللّونيّة على حالها، فإن الأجوبة المرئيّة قد تكون مختلفة. فأدب الألوان في العصور القديمة يغرق اللّغويّين في يأس كبير: فقد أكّد البعض أنّ اليونانيّين لا يقدرون على تمييز الأزرق من الأصفر، وأنّ اللاتينيّين لا يميّزون الأزرق من الأخضر، وأنّ المصريّين يستعملون الأزرق في

---

(3) إنّ مسألة أولو جيلّيو أزعجتني دائماً. توجد مقاربة أولى في: *Trattato di semiotica generale*، مذكور في: 3. 8. 2 § ثم عدتُ إليه في المحاضرة: Umberto Eco, "Kleur als een semiotisch probleem," *Mondriaanlezing*, vol. 81 (1982),

ثمّ نُشرت بالإنجليزيّة تحت عنوان: Umberto Eco, "How Culture Conditions The Colours We See," in: Marshall Blonsky, ed., *The Book On Signs* (Baltimore: Johns Hopkins-Oxford Blackwell, 1985),

وفي شكل مختلف جزئيّاً في: Umberto Eco, "Il senso dei colori," in: Pietro Montani, ed., *Senso e storia dell'estetica. Studi offerti a Emilio Garroni per il suo settantesimo compleanno* (Parma: Pratiche 1995).

رسومهم ولكنّهم لا يملكون لفظاً يشيرون به إليه.

يذكر جيلّيو محادثة كانت له مع فرونتوني (Frontone)، وهو شاعر ونحويّ، ومع فافورينو (Favorino)، وهو فيلسوف. يلاحظ فافورينو أن العين قادرة على أن تميّز أكثر ألواناً ممّا يُمكن الكلمات أن تسمّيها. فلفظا *rufus* و*viridis*، كما يقول، يتوفّران على اسميْن فقط، وعلى كثير من الأنواع *Rufus*. هو اسم، ولكن يا للفرق بين حمرة الدّم، وحمرة الأرجوان، وحمرة الزعفران، وحمرة الذهب! جميعها درجات من الأحمر ولكن، لكي يُمكن تعريفها، لا يسع اللاّتينيّة إلاّ أن تلجأ إلى نعوت مشتقّة من أسماء الأشياء، فتسمّي *flammeus* حمرة اللّهب، *sanguineus* حمرة الدّم، *croceus* حمرة الزعفران، *aureus* حمرة الذّهب. ويقول فافورينو إنّ اليونانيّين يملكون أسماء أكثر.

وكان ردّ فرونتوني أنّ اللاّتينيّين أيضاً يملكون ألفاظاً عديدة للألوان، وللإشارة إلى *russus* وإلى *ruber*، يُمكن أيضاً استعمال *fulvus,flavus,rubidus, poeniceus,rutilus,luteus,spadix*، "وجميعها تعريفات للّون الأحمر، سواء أضافت إليه إشعاعاً، كأنّه يلتهب، أو بمزجه مع الأخضر، أو بجعله قاتماً مع الأسود، أو بإضاءته بأخضر شاحب".

الآن، لو ألقينا نظرة إلى مجمل تاريخ الأدب اللاتيني، للاحظنا أنّ *fulvus* يقترن عند فرجيليو (Virgilio) وعند مؤلّفين آخرين، بلُبدة الأسد، بالرّمل، بالذئاب، بالذهب، بالنسور، وأيضاً باليشب و*flavae* عند فرجيليو هي شعر ديدون الأشقر، وأوراق الزيتون؛ ونذكّر أنّ *Flavus* كان يُطلق على نهر تِبر، بسبب لونه الموحل. نهر التبر، أوراق الزيتون وشعر ديدون: لقد بدأ القارئ المعاصر يحسّ بنوع من القلق.

أمّا بخصوص الألفاظ الأخرى التي يوردها فرونطوني، فهي تحيل على كلّ درجات الأحمر، من الورديّ الشاحب إلى الأحمر الداكن. ولنلاحظ مثلاً أنّ *luteus*، الذي يعرّفه فرونطوني بأنّه "أحمر مُخفَّف"، ينسبه بلينيو (Plinio) إلى مُحّ البيضة بينما ينسبه كاتولّو (Catullo) إلى شقائق النّعمان وزيادة في التعقيد، يقول فرونطوني إنّ *fulvus* مزيج من الأحمر والأخضر، بينما *flavus* مزيج من الأخضر والأحمر والأبيض. ثمّ يستشهد بمثال آخر من فرجيليو (*Georgica' III, 82*) حيث إنّ حصاناً (شاع تأويله بين اللّغويّين على أنّه حصان أشهب) نُعت بأنه *glaucus*. ولكنّ *glaucus*، في التقاليد اللاتينيّة، يعني مخضرّ، أخضر فاتح، أخضر-أزرق، ورماديّ-أزرق. ويستعمله فرجيليو مثلاً حتّى بخصوص الصفصاف والأُشنة أو خسّ البحر، وكذلك للمياه. ويقول فرونتوني إنّه بإمكان فرجيليو أن يستعمل للغرض نفسه (حصانه الأشهب) أيضاً *caeruleus*. الحال هو أنّ هذا اللّفظ يقترن عادة بالبحر، بالسماء، بعينيْ مينرفا، بالبطيخ وبالخيار بروبيرزيو (Properzio))، بينما يستعمله جيوفينالي (Giovenale) لوصف نوع من خبز الجودر.

ولا يتحسّن الحال مع *viridis*، بما أنّنا نجده في كلّ التقاليد اللاّتينيّة مقترناً بالعشب، والسّماء، والببغاء، والبحر، والأشجار.

ولعلّ اللاّتينيّين كانوا لا يميّزون بوضوح الأزرق من الأخضر، ولكن فافورينو يجعلنا نخمّن أنّهم كانوا لا يميّزون حتّى بين الأخضر ـ الأزرق والأحمر، بما أنّه يستشهد بإينّيو (Ennio) (*Annales, XIV, 372-3*) الذي يصف البحر في الآن نفسه على أنّه *caeruleus* و*flavus* مثل المرمر. وفافورينو موافق على ذلك، بما أنّ فرونتوني ـ مثلما يقول - وصف قبل ذلك *flavus* على أنّه مزيج من الأخضر والأبيض. ولكن يجب أن نذكّر أنّ فرونتوني، في الواقع،

قال إنّ *flavus* أخضر، أبيض وأحمر، وقبل ذلك ببضعة سطور صنّفه من بين مختلف درجات الأحمر.

أستبعد تفسيراً يحيل على الدلتونيّة، فقد كان جيلّيو (Gellio) وأصدقاؤه علماء. لم يكونوا يصفون أحاسيسهم الخاصّة، بل كانوا يشتغلون على نصوص أدبيّة تعود إلى قرون مختلفة. ومن ناحية أخرى، كانوا يحلّلون حالات من الإبداع الشعري - حيث يُعبّر بحيويّة عن انطباعات رائقة وغير معتادة من خلال استعمال جسور للّغة. إلاّ أن هؤلاء العلماء لم يكونوا، لسوء الحظّ، نقّاداً بل خطباء، أو جعلوا من أنفسهم معجميّين. يبدو أن المسألة الجماليّة غابت عنهم، ولا يُظهرون أيّ تأثير، أو استغراب، أو تثمين لهذه التمارين الأسلوبية العسيرة. وفي عجزهم عن تمييز الأدب عن الحياة اليوميّة (أو ربّما في لامبالاتهم بالحياة اليومية صاروا ينظرون إليها فقط من خلال نصوص أدبيّة)، عرضوا هذه الحالات كما لو كانت أمثلة من الاستعمال اللّغوي العادي.

إنّ طريقة تمييز، الألوان وتجزئتها وتنظيمها تتغيّر من ثقافة إلى ثقافة. حتّى وإن تمّ تحديد بعض الثوابت العابرة للثقافات[4]، يبدو من الصّعب أن نترجم الألوان بين لغات بعيدة في الزمن أو بين حضارات مختلفة، ولاحظ أحدهم أنّ "مدلول لفظ لون مثّل أكبر تعقيد في تاريخ العلوم"[5]. لو استعملنا لفظ *colore* (لون) للإشارة إلى تلوين الموادّ الموجودة في البيئة، فإنّنا لا نقول شيئاً عن إحساسنا باللّون. ينبغي تمييز التلوين باعتباره واقعاً لونيّاً عن ردّ فعلنا الحسّي باعتباره مؤثّراً لونيّاً - وهو يتوقّف على عدّة عوامل، مثل

---

(4) انظر: Berlin e Kay (1969).

(5) انظر: Gibson (1968).

طبيعة السّطح، والضوء، والتضادّ بين الأشياء، والمعرفة السّابقة، إلى غير ذلك[6].

الدلتونيّة نفسها تمثّل لغزاً اجتماعيّاً، يصعب سواء حلّها أو تحديدها، لأسباب هي بالفعل لغويّة. فإن اعتبرنا أنّ ألفاظ الألوان تحيل فقط على فوارق يوحي بها الطيف المرئي، فهو كما لو اعتبرنا أن علاقات النّسب تفترض بنية لقرابة النسب متساوية في كلّ الثقافات. إلاّ أنّه على العكس، في الألوان كما في قرابة النسب، تتحدّد الألفاظ من خلال تعارضها واختلافها عن الألفاظ الأخرى وجميعها محدّدة من طرف النظام. فللدّلتونييّن تجارب حسيّة من دون شكّ مختلفة عن تجارب الآخرين، ولكنّهم يحيلونها على النظام اللّغوي نفسه المستعمل من طرف الجميع.

من هنا مهارة الدلتونييّن الثقافيّة، الذين يعتمدون على فوارق في الضوء - في عالم يراه جميع الآخرين مقسّماً إلى درجات. بخصوص اللّون الأحمر واللّون الأخضر يتحدّث الدلتونيّون عن ألوان الأحمر وألوان الأخضر وكلّ درجاتهما مستعملين العبارات نفسها التي يشير بها أغلبنا إلى أشياء بذلك اللّون. فهم يفكّرون ويتكلّمون ويعملون مثلنا نحن بعبارات "ألوان الأشياء" و"دوام اللّون". يُسمّون الأخضر أوراق الشجر، والأحمر الورود. ويُوفّر لهم إشباع الأصفر وضوئيّته تنويعات عجيبة من الانطباعات. فبينما نتعلّم نحن أن نثق بفوارق الألوان، تتمرّن عقولهم على تقييم الإضاءة. . . في أغلب الأحيان، لا يدركُ دلتونيّو الأحمر والأخضر إعاقتهم، ويظنّون أنّنا نرى الأشياء بالدرجات اللّونيّة نفسها التي يرونها بها. لا يوجد أي مبرّر لكي يدركوا وجود نزاع. وإذا صار نقاش، يعتبرون أنّنا نحن الذين

---

(6) انظر: Itten (1961).

يخلطون، ولا يعتبرون أنفسهم معاقين. يسمعون أنّنا نقول إنّ الأوراق خضراء، ومهما كانت درجاتها اللّونيّة بالنسبة إليهم، يسمّونها خضراء(7).

في تعليقه على هذه الفقرة لا يلحّ مارشال سالينز (Marshall Sahlins) فحسب على فكرة أنّ اللّون مسألة ثقافيّة، بل يُلاحظ أنّه في جميع اختبارات تمييز الألوان يُفترض أنّ ألفاظ الألوان تشير في مكان أوّل إلى خاصيّات فوريّة للحسّ. أما، عندما يتعلّق القول بلفظ لون فلا نشير مباشرة إلى حالة من العالم بل العكس، نربط أو نُعالق ذلك اللّفظ بما أسمّيه **أنموذجاً معرفيّاً** و**مضموناً نوويّاً**. فقول اللّفظ مرتبط، بطبيعة الحال، بإحساس معيّن، ولكن تغيّر الحوافز الحسيّة إلى رأي هو بطريقة ما محدّد بالعلاقة السيميائيّة بين العبارة اللّغويّة والمضمون المرتبط به ثقافيّاً.

من جهة أخرى، على أيّ تجربة حسيّة نحيل عندما ننطق باسم لون؟ تصنّف الجمعيّة Optical Society of America قدراً يتراوح بين 7،5 و10 ملايين لون يُمكن نظريّاً تمييزها. يقدر رسّام متمرّن على تمييز وعلى تسمية درجات كثيرة من الألوان التي توفّرها صناعة الموادّ اللّونيّة وتشير إليها بأرقام. ولكن اختبار Farnsworth-Munsell، الذي يضمّ 100 درجة لونيّة، يُبرز أنّ معدّل التمييز ضعيف جدّاً. لا يكفي أن أغلبيّة النّاس لا تتوفّر على الوسائل اللّغويّة لقول هذه الدرجات المائة، ولكن 68٪ من السكّان (باستثناء الأشخاص غير العاديّين) تتحصّل على نقاط تتراوح بين 20 و100 هفوة في الاختبار الأوّل، الذي يتعلّق بإعادة تنظيم هذه الألوان على سلم متواصل من الدرجات. وأكبر مجموعة من الأسماء الإنجليزيّة للألوان تعدّ 3000

(7) انظر: Linksz (1952: pp. 2, 52).

لفظٍ[8]، ولكن 8 فقط منها يتم تداولها في الاستعمال العادي[9].

وهكذا، فإنّ الكفاءة اللونيّة المتوسّطة تتمثّل أفضل من خلال ألوان قوس قزح السّبعة، بطول موجة كلّ منها بحساب الملّيميكرون. يُمكن أن يمثّل هذا الجدول نوعاً من اللّغة الواصفة اللّونيّة تضمن الترجمة، أو "لغة" دوليّة يُمكن كلّ شخص بالرّجوع إليها أن يحدّد على أيّ جزء من الطيف اللّوني يحيل المتكلّم:

650–800 أحمر

590–640 برتقالي

550–580 أصفر

490–540 أخضر

460–480 أزرق

440–450 نيلة

390–430 بنفسجي

هذه اللّغة الواصفة لا تساعدنا، لسوء الحظّ، على فهم ماذا يريد أن يقول أوْلو جيلّيو ورفاقه. يبدو أنّ هذه التجزئة تقابل تجربتنا العاديّة، وليس تجربة المتكلّمين اللاّتينيّين، إذا كانوا بالفعل لا يميّزون بوضوح بين الأخضر والأزرق. أظنّ أنّ المتكلّمين الروس يجزّئون سلّم الموجات الذي نسمّيه نحنُ *blu* أو *azzurro* (أزرق) إلى أجزاء مختلفة، *goluboj* و*sinij*. ويعتبر الهنود الأحمر والبرتقالي وحدة واحدة مفيدة. ومقابل الـ 3000 درجة لونيّة التي، حسب دافيد

(8) Maerz e Paul (1953).

(9) Thorndike e Lorge (1962).

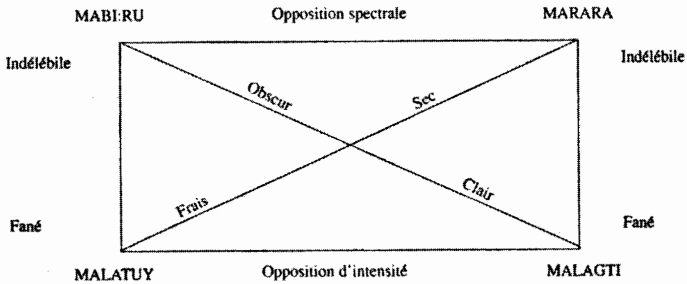
(David) وروز كاتز (Rose Katz) يميّزها ماوريّو (Maoris) نيوزيلاندا الجديدة ويسمّونها بـ 3000 لفظ مختلف[10]، يوجد حسب كونكلين (Conklin) (1955: pp. 339-342) هانونو (Hanunóo) جزر الفيليبّين، مع مقابلة خاصّة بين اصطلاح عموميّ محدود واصطلاحات معقّدة فرديّة شيئاً ما.

إنّهم يحدّدون مستوييْن من التضادّ اللّوني. لنترك المستوى الثاني، الذي يضمّ مئات من التصنيفات التي يبدو أنّها تحظى بإجماع هش، والتي يبدو أنّها تختلف بحسب الجنس والأنشطة. يحتوي المستوى الأوّل على أربعة تصنيفات، حصريّة بصفة متبادلة، ذات امتداد متفاوت وذات حدود غير محدّدة ومتآكلة، ولكنّها محدّدة بما فيه الكفاية في نقطة المركز. إجمالاً، يغطّي *mabi:ru* السلّم الذي يضمّ عادة في اللّغات الغربيّة الأسود والبنفسجي والنّيلي والأزرق والأخضر الداكن والرّمادي ودرجات داكنة من ألوان وأمزجة أخرى؛ *malagti* يُحيل على الأبيض وعلى درجات خفيفة جدّاً من ألوان وأمزجة أخرى؛ *marara* يُشير إلى الكستنائي والأحمر والبرتقالي والأصفر وإلى أمزجة تطغى عليها هذه الألوان؛ *malatuy* يُشير إلى الأخضر الفاتح وإلى أمزجة من الأخضر والأصفر والبنّي الفاتح.

بطبيعة الحال، تتوقّف هذه التجزئة للطّيف على معايير ثقافيّة وعلى ضرورات ماديّة. يبدو أنّه يُرسم في البداية تضادّ بين الفاتح والداكن (*lagti* مقابل *biru*)، ثمّ تضادّ بين ما هو جافّ أو قاحل وما هو رطب أو ريّان (*rara* مقابل *latuy*)، هامّ بالنسبة إلى النبات (بما أنّ أغلبها تظهر أجزاء طازجة، في الغالب "مخضرّة"). فالمقطع الرّطب للخيزران الذي قُطع منذ حين هو *malatuy* وليس *marara*. بينما أجزاء النّبتة الجافّة أو

(10) Katz David e Rose (1960, § 2).

الطازجة، مثل الخيزران المصفرّ أو حبّات الذرّة المجفّفة، هي *marara*. وهناك تضادّ ثالث، أفقيّ بالنسبة إلى السّابقين، هو التضادّ بين الموادّ المتعذّر محوها، مقابل تلك الشاحبة أو الباهتة أو الفاقدة اللّون (*mabi :ru* و *marara* مقابل *malagti* و *malatuy*).



رسم 11

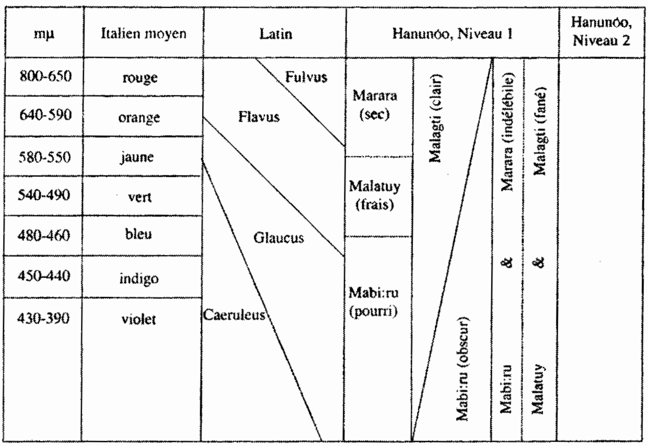
لنحاول الآن أن نرتّب نظام "هانونو" بطريقة تجعله قابلاً للمقارنة مع نظامنا الطيفيّ:

<table>
<tr><th>mμ</th><th>Italien moyen</th><th colspan="4">Hanunóo, Niveau 1</th><th>Hanunóo, Niveau 2</th></tr>
<tr><td>800-650</td><td>rouge</td><td rowspan="3">Marara (sec)</td><td rowspan="7">Malagti (clair)
Mabi:ru (obscur)</td><td rowspan="7">Marara (indélébile)
&
Mabi:ru</td><td rowspan="7">Malagti (fané)
&
Malatuy</td><td rowspan="7"></td></tr>
<tr><td>640-590</td><td>orange</td></tr>
<tr><td>580-550</td><td>jaune</td></tr>
<tr><td>540-490</td><td>vert</td><td rowspan="2">Malatuy (frais)</td></tr>
<tr><td>480-460</td><td>bleu</td></tr>
<tr><td>450-440</td><td>indigo</td><td rowspan="2">Mabi:ru (pourri)</td></tr>
<tr><td>430-390</td><td>violet</td></tr>
</table>

رسم 12

تمثّل إعادة التركيب هذه نظاماً من المتعارضات ومن حدودها المتبادلة. التراب الوطنيّ هو جغرافيّاً-سياسيّاً متصوّر سلبيّ: فهو صنف جميع النقاط التي لا تنتمي إلى تراب حدودي آخر. في أيّ نظام كان، سواء أردتَه جغرافيّاً-سياسيّاً أو لونيّاً أو معجميّاً، تتحدّد الوحدات لا في حدّ ذاتها بل في تعارضها ومقامها بالنسبة إلى الوحدات الأخرى. لا يُمكن أن توجد وحدة من دون نظام. في هذا النظام يتحدّد فضاء المضمون المفيد لـ *malatuy* بحدّه الشماليّ، إذا تجاوزناه نجد *marara*، وبحدّه الجنوبيّ، حيث نجد *mabi:ru*. فإن أردنا ترجمة نصّ "هانونو"، لقلنا آنذاك إنّ غلّة ما متعفّنة أو ريّانة أو صفراء أو محمرّة، بحسب السياق الذي يجعل مفيداً لونها التقريبيّ، ودرجة جفافها أو قابليّة محوها - أي بحسب ما هو حقيقة هامّ بالنسبة إلى القائم بالفعل.

ومن خلال معاينة هذا الرّسم (وكوكلين ليس مسؤولاً عنه) يُمكننا أن نقترب من حلّ لغز أوْلو جيلّيو، بأن نقحم في هذا الجدول المقارن حتّى توزيعاته اللّونيّة، وإن كان بتقريبيّة موفّقة:



رسم 13

كانت روما في القرن الثاني بعد الميلاد، نقطة تلاقٍ مكتظّة للثقافات. كانت الإمبراطوريّة تسيطر على أوروبا من إسبانيا إلى نهر الرّين، ومن إنجلترا إلى شمال أفريقيا وإلى الشرق الأوسط. كلّ هذه الثقافات بأحاسيسها اللّونيّة، كانت موجودة في البوتقة الرومانية. كان أوْلو جيلّيو يحاول أن يوفّق بين أنظمة قرنيْن على الأقلّ من الثقافة اللاّتينيّة وأنظمة ثقافات أخرى غير لاتينيّة. كان على جيلّيو أن يعتبر تجزئات ثقافيّة مختلفة وربّما متعارضة للفضاء اللّوني. وهذا يفسّر تناقضات تحليله والحيرة اللّونيّة التي يشعر بها القارئ الحديث. فمِشكاله غير متماسك: يبدو لنا أنّنا ننظر إلى شاشة تلفزيونية مرتعشة، بها خلل في المدار الإلكتروني، حيث تمتزج الألوان ويمرّ الوجه نفسه، في ظرف بضع ثوان، من الأصفر إلى البرتقالي إلى الأخضر. وبما أنّه مرتبط بمعلوماته الثقافيّة، فلم يكن جيلّيو يستطيع أن يثق بأحاسيسه الشخصيّة، إن كانت موجودة، ويبدو أنّه يرى الذهب أحمر مثل النّار، والزعفران أصفر بقدر الدرجات المخضرّة لجواد أزرق.

لا نعرف ولن نعرف أبداً كيف كان جيلّيو يرى بالفعل *umwelt*؛ لسوء الحظ، دليلنا الوحيد عمّا كان يراه ويفكّر فيه هو ما يقوله، والمحتمل هو أنّه كان سجين بلبلته الثقافيّة.

على كلّ حال يؤكّد لنا هذا المثال التاريخي أنّه (1) توجد تجزئات مختلفة للمسترسل الطيفي وأنّه (2) تبعاً لذلك، لا توجد لغة شاملة للألوان؛ إلاّ أنّه (3) ليس من المستحيل أن نترجم من نظام مجزّأ إلى آخر: بمقارنة مختلف طرق تجزئة الطيف، بإمكاننا أن ندرك ماذا يريد أن يقول أصيل "هانونو" عندما يتلفظ بكلمة ما؛ (4) بوضع جدول مقارن مثل جدول الرّسم 13 يعني أنّنا نمارس قدراتنا في تعدّدية اللّغات؛ (5) لصنع جدول الرّسم 13 اعتمدنا على معيار

مرجع، هو التقسيم العلمي للطيف، وبهذا المعنى أظهرنا من دون شكّ نوعاً من العرقيّة - ولكنّنا في الواقع فعلنا الشيء الوحيد الممكن فعله، أي الانطلاق من المعروف لفهم المجهول[11].

ولكن حتّى إنّ استطعنا بطريقة ما أن نفهم تجزئة نظام "هانونو"، فحيرتنا باقية تجاه محاولة إعادة تركيب التجزئة (محاولة تقوم كلّها على التخمين) "الشعريّة" التي يحيل عليها جيلّيو. فإن قبلنا أنّ إعادة تركيب نظام "هانونو" اللّوني وفيّة، سنكون نحن أيضاً قادرين على استعمال ألفاظ مختلفة لتمييز مشمشة ناضجة قُطفت منذ قليل عن مشمشة مجفّفة بالشمس (حتّى وإن رأيناهما في لغتنا تقريباً من خلال اللّون نفسه). ولكن مع الألفاظ الشعريّة لم تقع محاولة الإشارة إلى نظام محتمل، بقدر الإيحاء (على سبيل المثال) كيف يُمكن أن ترتسم خطوط عبور الطيف، صعبة التحديد.

بعبارة أخرى، ما يخصّصه عمود الرّسم 13 للمصطلحات اللاتينيّة يوحي لنا بأنّ الشعراء اللاّتينيّين (وليس بالضرورة باعتبارهم كائنات مدركة، بل من دون شكّ باعتبارهم شعراء) كانوا أقلّ إدراكاً للتعارضات أو للدرجات الطيفيّة الواضحة، وأكثر إحساساً بالأمزجة الخفيفة للألوان التي هي طيفيّاً أكثر بعداً. يبدو أنّهم لم يكونوا مهتمّين بالموادّ اللونيّة بل بالمؤثرات الحسيّة الناتجة عن الفعل المزدوج للضوء، والسطوح، وطبيعة الأشياء وأهدافها. وهكذا، يُمكن أن يكون السّيف *fulva* مثل اليشب لأنّ الشاعر كان يرى حمرة الدّم الذي يستطيع إراقته. ومن ناحية أخرى، فقد سبق أن رأينا أنّ

---

(11) بقي أن نعرف إن كان بإمكان شخص "هانونو"، انطلاقاً من نظامه، أن يفهم نظامنا. إلاّ أنّه توجد من دون شكّ تجزئات، لكونها أكثر دقّة ولكونها قابلة للتسجيل بواسطة آلات ميكانيكيّة وبالتالي أقلّ ذاتيّة، تتّضح أنّها أكثر مرونة من أخرى، ومن بينها نظامنا الطيفيّ.

فاليري كان يرى البحر في لمعان سطح من الأردواز. وهذا يفسّر لماذا تذكّرنا أوصاف جيلّيو اللّونيّة ببعض رسوم فرانز مارك (Franz Marc) أو كاندينسكي (Kandinskij) في بدايته منها بصفّاح لونيّ علميّ.

كان جيلّيو بما لديه من حسّ منحلّ (وبالتالي توفيقي) يميل إلى تأويل الإبداع الشعري والابتكار باعتبارهما اصطلاحاً مقبولاً اجتماعيّاً، ولكن يبدو من الواضح في جميع الأمثلة التي يذكر فيها الشاعر أنّه يعلّق تفاعله اللّوني العادي ليرى كوناً من الألوان مغترباً، تماماً بمعنى مؤثّر التغريب للشكلانيّين الرّوس. كان خطاب الشاعر يدعونا بكل بساطة إلى النظر من جديد إلى مسترسل تجربتنا اللّونيّة كما لو أنّه لم يُجزّأ في السابق أبداً، أو كما لو أنّ التجزئة التي اعتدنا عليها يجب أن نعيد النظر فيها. كان يطلب منّا أن نعيد النظر في الجواد، في البحر وفي البطيخ لنكتشف إن كان يوجد شيء يجمعها، بالرّغم من الجهات المختلفة التي أبعدها فيه اصطلاحنا اللّوني.

5.14. ورقة أخيرة

أظنّ أن مترجم هؤلاء الشعراء، عوضَ أن يعتمد على معجم عادي ليرى إن كان بالإمكان حقيقة قول إنّ سيفاً أحمر هو *fulva*، يجب أن يعتمد على نوع من جدول مقارن مثالي من نوع الرّسم 13.

بهذه الطريقة فحسب يكون بمقدوره أن يترجم، في سياق معيّن ألفاظاً من قبيل *rutilus, luteus* أو *spadix*. فلو بحثتُ عن لفظ *spadix* في معجم لاتيني لوجدتُ أنّه جواد كُميْت، ولكن في علم النبات هو أيضاً غصن نخلة صغير، بالإيطالية *spadice*. يمثّل المعجم على أقصى تقدير نقطة انطلاق. يجب أن نحاول إعادة التفكير في العالم مثلما يُمكن أن يكون رآه الشاعر، وإلى هذا ينبغي أن يحملنا

تأويل النصّ. بعد ذلك يكون اختيار اللّفظ الموافق إن شئت *Target Oriented*، فنترجم "أحمر مسوّداً"، وإن شئت *Source Oriented*، فنختار *spadix* أو *spadice*، لكي نجعل القارئ يحسّ *Das Fremde*، بالتغريب الذي سيقوده إلى التفكير في عالم لونيّ عتيق.

فالخيار بين أحمر مسودّ و*spadice* يكون مسألة تفاوض بين المترجم والقارئ والمؤلّف الأصلي (أو بالأحرى النصّ الذي تركه لنا باعتباره استشهاداً وحيداً على نياته).

وهو ما حاولتُ أن أقوله إلى حدّ الآن. إذ إنّ "وفاء" الترجمة المصرَّح به ليس معياراً يضمن الترجمة الوحيدة المقبولة (وبالتالي يجب أن نعيد النظر حتى في الغطرسة أو العجرفة الفَلّوسية التي يُنظر بها أحياناً إلى الترجمات على أنّها "جميلة ولكنّها خائنة"). الوفاء هو بالأحرى أن نعتقد أنّ الترجمة هي دائماً ممكنة إذا أوّلنا النصّ المصدر بتواطؤ متحمّس، هي التعهّد بتحديد ما يبدو لنا المعنى العميق للنصّ، والقدرة على التفاوض في كلّ لحظة بشأن الحلّ الذي يبدو لنا أسلم.

إذا استوضحتم أي معجم لوجدتم أن بين مترادفات الوفاء (fedetta') لا وجود لكلمة صواب (esttegga)، إنما هناك أمانة (Leatta') وصدق (Onesta') واحترام (sispetto) وإخلاص (pieta').

الثبت التعريفي

إحالة (référence): بالمفهوم الضيّق يعرّفها إيكو باعتبارها فعلاً لغويّاً يشير، في حالة فهمنا لمدلول الألفاظ المستعملة، إلى أفراد أو إلى مقامات عالم ممكن (يمكن أن يكون العالم الذي نعيش فيه ولكنّه يمكن أن يكون أيضاً عالماً موصوفاً في قصّة) فنقول إنّه في ذلك المقام الزمني المكاني تحدث أشياء معيّنة أو تتكوّن حالات معيّنة (إيكو).

الإحالة هي خاصيّة العلامة اللسانية أو عبارة متمثّلة في الإحالة على واقع (**معجم تحليل الخطاب**).

استدلال (inférence): يشير هذا المصطلح إلى عمليّة الاستنتاج المتمثّلة في اعتبار قضية صادقة بسبب علاقتها بقضايا أخرى اعتبرت صادقة. فهي، إذاً، عمليّة برهنة يمثّل فيها الاستنتاج والاستقراء حالتيْن خاصتيْن، وتتعلّق بالمرور من قضيّة إلى أخرى من حيث إمكانية قيمة الصدق.

استراء أو وصف مرئيّ (ekphrasis): هو الطريقة التي يصف بها نصّ لغويّ شيئاً ما ليجعله مرئيّاً: أي إنّه وصف لغويّ لعمل مرئيّ مثل لوحة أو منحوتة بطريقة تجعل القارئ يتعرّف عليه إن كان يعرف

سابقاً ذلك العمل أو يتخيّله من خلال الوصف اللغويّ. فالاستراء هو ترجمة نصّ مرئيّ إلى نصّ مكتوب.

يميّز إيكو بين الاستراء الظاهر (ekphrasis évidente) وهو ترجمة لغويّة لعمل مرئيّ معروف من قبل (أو يُراد أن يصبح معروفاً)، والاستراء الخفيّ (ekphrasis occulte) وهي آلية لغويّة يُراد بها إحياء رؤيا في ذهن القارئ بأكثر ما يُمكن من الدقّة. ويُلاحظ إيكو أنّه في الاستراء الخفيّ يجب الانطلاق من مبدأيْن مزدوجيْن:

1. إذا كان القارئ البسيط يجهل العمل المرئيّ الذي استوحى منه المؤلف وصفه، أن يتمكّن من اكتشافه بفضل مخيّلته؛

2. إذا كان القارئ المثقّف يعرف من قبل ذلك العمل المرئيّ أن يكون الخطاب قادراً على جعله يتعرّف عليه.

إعادة الصياغة (réformulation): في اللسانيات وتحليل الخطاب هي علاقة جملة محاكية، وتتمثّل في استعادة معطى باستعمال تعبير لغوي مختلف عن التعبير المستعمل للإحالة السابقة.

ترجمة بينسيميائيّة (traduction intersémiotique): هي التي نجد فيها "تأويلاً لعلامات لغويّة بواسطة نظام علامات غير لغويّة" كأن نترجم رواية إلى شريط سينمائيّ أو حكاية إلى باليه. والملاحظ أنّ جاكوبسون اقترح أيضاً تسمية هذه الترجمة Transmutation أو "تحويل".

ترجمة بينلغويّة (Traduction interlinguale): وفق جاكوبسون، هي التي يقع فيها نقل نصّ من لغة إلى لغة أخرى، أي عندما يكون لدينا "تأويل لعلامات لغويّة بواسطة علامات من لغة أخرى".

ترجمة ضمنلغويّة (Traduction intralinguale): يعرّف جاكوبسون الترجمة الضمنلغويّة، المسمّاة أيضاً Rewording أي

إعادة صياغة، على أنّها "تأويل علامات لغويّة بواسطة علامات أخرى من اللغة نفسها".

تشاكل (isotopia): هو مفهوم ابتدعه أ. ج. غريماس (1966) في ميدان الدلاليّة البنيويّة، وتعمّم في ما بعد استعماله في تحليل الخطاب (سيميائيّة، أسلوبيّة..)، وهو يشير إلى جملة الوسائل المساهمة في انسجام مقطع خطابي أو رسالة. ومثل هذا الانسجام القائم على تكرار السمة نفسها على امتداد الملفوظات يتعلّق خاصّة بالتنظيم الدلاليّ للخطاب.

تناصيّة (intertextualité): يشير هذا اللفظ في آن واحد إلى خاصيّة تكوينيّة في كلّ نصّ، ومجموع العلاقات الصريحة أو الضمنيّة التي بين نصّ أو مجموعة نصوص معيّنة ونصوص أخرى. ومفهوم "التناصية" أتت به ج. كريستيفا (1969) لدراسة الأدب، وبهذا أبرزت أنّ "إنتاجيّة" الكتابة الأدبيّة تعيد توزيع نصوص سابقة وتنثرها في نصّ، لذا ينبغي النظر في النصّ باعتباره "تناصّاً". هذا التصوّر واصله ر. بارت "كلّ نصّ تناصّ" تحضر فيه نصوص أخرى حسب مستويات متنوّعة، وفي أشكال يُمكن الوقوف عليها قليلاً أو كثيراً.

سخرية خفيّة (ironie): وصفتها البلاغة تقليديّاً بأنّها وجه مجازيّ يتمثّل في قول المرء خلاف ما يريد إفهامه للمرسل إليه. في السخرية الخفيّة لا يتكفّل المتكلّم بالملفوظ وفيها تنافر مع الكلام المنتظر في نمط مقام محدّد. ويقول إيكو إنّ السخرية الخفيّة هي بالذات عندما يُقال بشيء من الخبث أو المكر عكس ما يظنّ المتلقّي أو ما يعرف أنّه الحقيقة. ويعرّف لويجي بيرانديلّو السخريّة الخفيّة على أنّها "إحساس بالنقيض" يثير فينا الابتسامة أو الضحك.

مضمون كتلوي (contenu molaire): خلافاً للمضمون النووي

الذي يتطلّب شروطاً دنيا للتعرّف على شيء، فإنّ المضمون الكتلوي يمثّل معرفةً "موسّعةً" تتضمّن مفاهيم غير ضروريّة للتعرّف الحسّي على شيء ما. وبينما نجد في المضمون النوويّ اتّفاقاً معمّماً، ولو مع بعض الفوارق الخفيفة ونقاط غموض، فإن المضمون الكتلوي، يمكن أن يتّخذ حجوماً مختلفة بحسب الأشخاص، ويمثّل مجموعة متّسعة من الكفايات القطاعيّة. لنقل إنّ جملة المضامين الكتلويّة تتطابق مع الموسوعة (إيكو).

مضمون نوويّ (contenu nucléaire): المضمون النووي شيء قابل للرؤية، قابل للّمس، وقابل للمقابلة البينذاتيّة لأنّه معبَّر عنه بصفة حسيّة من خلال صور وحركات وحتّى من خلال منحوتات من البرونز. ومثله مثل النمط المعرفي، فهو لا يمثّل كلّ ما نعرفه حول وحدة معيّنة من المضمون، بل يمثّل المفاهيم الدنيا، والمتطلّبات البدائيّة للتعرّف على شيء معيّن أو لفهم متصوّر معيّن، ولفهم العبارة اللغويّة الموافقة له (إيكو).

وصف مؤثر (hypotypose): في تعريف إيكو، هو الصورة البلاغية التي يُمكن فيها الكلمات أن تبرز بوضوح ظواهر مرئيّة، أي نعتبر وصفاً مؤثراً تلك الصورة التي بواسطتها نمثّل أو نوحي بالتجارب المرئيّة من خلال طُرق لغويّة (وهذا في كلّ التقاليد البلاغية).

ثبت المصطلحات

métathèse	إبدال
abduction	إبعاد عن المحور
holophrastique	أحادي التعبير
monosyllabique	أحادي المقطع
référence	إحالة
transmigration	ارتحال
renvoi	إرجاع
inférence	استدلال
ekphrasis	استراء/ وصف مرئيّ
métaphore	استعارة
idiomatique	اصطلاحي
ostension	إظهار
réformulation	إعادة صياغة

paronomase	اعتراض
adaptation	اقتباس
rythme	إيقاع
icône	أيقونة
intersubjectif	بينذاتي
interlinguale	بينلغويّ
familiarisation	تأنيس
interprétation	تأويل
dialogisme	تحاوريّة
modernisation	تحديث
manipulation	تحريف
métagraphe	تحوّل الحرف
métaplasme	تحوّل الكلمة
remaniement	تحوير/ تغيير
remaniement radical	تحوير/ جذري
transmutation	تحويل
pragmatique	تداوليّة
synonimie	ترادف
parasynonimie	ترادف مواز
traduction intersémiotique	ترجمة بينسيميائيّة

traduction interlinguale	ترجمة بينلغويّة
traduction intralinguale	ترجمة ضمنلغويّة
syncope	ترخيم جوفي
isotopie	تشاكل
réversibilité	تعاكس
manifestation linéaire	تعبير خطّي
archaisation	تعتيق
définition	تعريف
défamiliarisation	تغريب
intéraction	تفاعل
négociation	تفاوض
allusion	تلميح
intertextuel	تناصّي
intertextualité	تناصيّة
litote	تورية
phatique	توصيلي
sémiosis	توليد الدلالة
bidimensionnel	ثنائيّ الأبعاد
paraphrase	جملة محاكية
allitération	جناس استهلالي

anagramme	جناس تصحيفي
assonance	جناس صوتي
licence	جواز
substance	جوهر
intrigue	حبكة
fabula	حكاية
propriété	خاصيّة
discours	خطاب
infidélité	خيانة
rôle actanciel	دور فاعل
désambiguisation	رفع الالتباس
ironie	سخرية خفيّة
contexte	سياق
paralingual	شبه لغويّ
forme	شكل
phonème	صوتم
phonosymbolique	صوتي رمزي
oxymoron	ضديدة
intrasémiotique	ضمنسيميائي
intralinguale	ضمنلغويّ

lexème	عجيْمة
métrique quantitative	عرض كمّي
métrique	عروض
signe	علامة
rhétorique	علم البيان
semantique	علم الدلالة
extralinguale	غير لغوي
acte de référence	فعل إحالة
acte linguistique	فعل لغويّ
suprasegmental	فوقطعي
lecteur modèle	قارئ نموذجي
proposition	قضيّة/ جملة
périphrase	كناية
refrain	لازمة
langage verbal	لغة كلاميّة
métalangage	لغة واصفة
post-moderne	ما بعد الحداثة
matière	مادّة
interprétant	متأوّل
plurilingue	متعدّد اللغات

synecdoque	مجاز مُرسَل
onomatopée	محاكية صوتيّة
signifié	مدلول
signifié littéral	مدلول حرفي
synonyme	مرادف
syntagme	مركّب
continuum	مسترسل
kale'idoscope	مشكال
voyelle	مصوّتة
concept	مصوَّر
contenu propositionnel	مضمون قضوي
contenu molaire	مضمون كتلوي
contenu nucléaire	مضمون نوويّ
equivalent	معادل
equivalence	معادلة
dénotation	معنى تعييني
connotation	معنى تضميني
sens profond	معنى عميق
sens figuré	معنى مجازي
logique formelle	منطق صوري

objet	موضوع
lieu topique	موقع موضعي
effet	مؤثِّر
auteur empririque	مؤلّف تجريبي
texte source	نص مصدر
texte de départ	نص منطلق
texte d'arrivée	نص هدف
tonémique	نغمي
type cognitif	نمط معرفيّ
hermétisme	هرمسيّة
description	وصف
hypotypose	وصف مؤثر
fidélité	وفاء

المراجع

ALEXANDERSON, EVA
1993 "Problemi della traduzione de *Il nome della rosa* in svedese". In Avirović e Dodds, eds 1993: 43.45.

AVIROVIĆ, LJLJANA-DODDS, JOHN (eds)
1993 *"Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto" (Trieste, 27-28 novembre 1989).* Udine: Campanotto.

ARGAN, GIULIO CARLO
1970 "Il valore critico della 'stampa di traduzione'". In *Studi e note dal Bramante a Canova*. Roma: Bulzoni.

BAKER, MONA (ed.)
1998 *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.

BARNA, IMRE
1993 "Monologo del copista". In Avirović e Dodds, eds 1993: 31-33.
2000 "*Esprimere*... Lettera aperta di un traduttore". In Petitot e Fabbri, eds 2000, tr. it.: 573-578.

BASSNETT, SUSAN-LEFEVERE, ANDRÉ (eds)
1990 *Translation, History and Culture*. London: Pinter.

BASSNETT, SUSAN
1980 *Translation Studies*. London-New York: Methuen (2a ed. rivista 1991). (Tr. it. *La traduzione. Teorie e pratica*. Milano: Bompiani 1993.)
1999 "Metaphorically Translating". In Franci e Nergaard, eds 1999: 35-47.

BASSO, PIERLUIGI
2000 "Fenomenologia della traduzione intersemiotica". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 199-216.

BENJAMIN, WALTER
1923 "Die Aufgabe des Übersetzers", introduzione alla traduzione di Ch.

Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, Heidelberg. Ora in *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp 1972 (tr. it. in *Angelus novus*, Torino, Einaudi 1962 e ora in Nergaard, ed. 1993: 221-236).

BERLIN, B.,-KAY, P.
1969 *Basic Color Terms*. Berkeley: University of California Press.

BERMAN, ANTOINE
1984 *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard (tr. it. *La prova dell'estraneo*. Macerata: Quodlibet 1994).
1995 *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
1999[2] *La traduction et la lettre ou l'auberge lointain*. Paris: Seuil.

BERNARDELLI, ANDREA
1999 "Semiotica e storia della traduzione". In Franci e Nergaard, eds 1999: 61-86.

BERTUCCELLI PAPI, MARCELLA
2000 *Implicitness in Text and Discourse*. Pisa: ETS.

BETTETINI, GIANFRANCO
2001 "La traduzione come problema del dialogo intermediale". In Calefato *et al.*, eds 2001: 41-51.

BETTETINI, GIANFRANCO-GRASSO, ALADO-TETTAMANZI, LAURA (eds)
1990 *Le mille e una volta dei Promessi Sposi*. Roma: RAI VQPT- Nuova ERI.

BROWER, REUBEN A. (ed.)
1959 *On Translation*. Cambridge: Harvard U.P.

BUFFA, AIRA
1987 "Da *Il nome della rosa* a *Ruusun Nimi*. Un salto linguistico in un tempo quasi astorico". *Parallèles* 8, 1987.

CALABRESE, OMAR
1989 "L'iconologia della Monaca di Monza". In Manetti, ed. 1989
2000 "Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 101-120.

CALE KNEZEVIĆ, MORANA
1993 "Traduzione, tradizione e tradimento: in margine alla versione croata de *Il nome della rosa*". In Avirović e Dodds, eds 1993: 47-53.

CALEFATO, PATRIZIA-CAPRETTINI, GIAN PAOLO-COALIZZI, GIULIA (eds)
2001 *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*. Torino: Utet Libreria.

CANO, CRISTINA-CREMONINI, GIORGIO
1990 *Cinema e musica. Racconto per sovrapposizioni.* Firenze: Vallecchi.

CAPRETTINI, GIAN PAOLO
2000 "Itinerari della mente cinematografica". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 133-142.

CASETTI, FRANCESCO
1989 "La pagina come schermo. La dimensione visiva nei *Promessi Sposi*". In Manetti, ed. 1989.

CATTRYSSE, PATRICK
2000 "Media Translation". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 251-270.

CHAMOSA, J.L.-SANTOYO, J.C.
1993 "Dall'italiano all'inglese: scelte motivate e immotivate di 100 soppressioni in *The Name of the Rose*". In Avirović e Dodds, eds 1993: 141-148.

CONKLIN, HAROLD C.
1955 "Hanunóo Color Categories". *Southern Journal of Anthropology* II: 339-342.

CONTINI, GIANFRANCO
1979 "Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante". *Varianti e altra linguistica.* Torino: Einaudi 1979: 61-68.

CRISAFULLI, EDOARDO
2003 "Umberto Eco's Hermeneutics and Translation Studies: Between 'Manipulation' and 'Over-interpretation'". In Charlotte Ross *et al.* 2003.

DEMARIA, CRISTINA
1999 "Lingue dominate/Lingue dominanti". In Franci e Nergaard, eds 1999: 61-86.
2003 *Genere e differenza sessuale. Aspetti semiotici della teoria femminista.* Milano: Bompiani.

DEMARIA, CRISTINA-MASCIO, LELLA-SPAZIANTE, LUCIO
2001 "Frontiera e identità fra Semiotica e Cultural Studies". In Calefato *et al.*, eds 2001.

DERRIDA, JACQUES
1967 *L'écriture et la différence.* Paris: Seuil (tr. it. *La scrittura e la differenza,* Torino: Einaudi 1971).
1985 "Des tours de Babel". In Graham, ed., *Differences in translation.* Ithaca:

Cornell U.P.: 209-248. Poi in Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*. Galilée: Paris 1987, 203-235 (tr. it. in Nergaard, ed. 1995: 367-418).
2000 "Che cos'è una traduzione 'rilevante'?". Traduzione di una conferenza tenuta in apertura di un convegno di traduttori a Parigi, dicembre 1998, in Petrilli, ed. 2000: 25-45.

DE VOOGD, PIETHA
1993 "Tradurre in tre". In Avirović e Dodds, eds 1993: 37-42.

DRUMBL, JOHANN
1993 "Lectio difficilior". In Avirović e Dodds, eds 1993: 93-102.

DUSI, NICOLA
1998 "Tra letteratura e cinema: ritmo e spazialità in *Zazie dans le métro*". *Versus* 80/81: 181-200.
2000 "Introduzione" a Dusi e Nergaard, eds 2000: 3-54.

DUSI, NICOLA-NERGAARD, SIRI (eds)
2000 *Sulla traduzione intersemiotica*, numero speciale di *VS* 85-87.

ECO, UMBERTO
1975 *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
1977a "The Influence of R. Jakobson on the Development of Semiotics". In Armstrong e van Schooneveld, eds, *Roman Jakobson – Echoes of His Scholarship*. Lisse: De Ridder 1977 (tr. it. "Il pensiero semiotico di Roman Jakobson" in R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*. Milano: Bompiani 1978).
1977b *Dalla periferia dell'impero*. Milano: Bompiani.
1978 *Il superuomo di massa*. Milano: Bompiani.
1979 *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
1983 "Introduzione" a Raymond Queneau, *Esercizi di stile*. Torino: Einaudi.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
1984 *La ricerca della lingua perfetta*. Roma-Bari: Laterza.
1985 *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani.
1990 *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
1991 *Vocali*. Napoli: Guida.
1992a "Due pensieri sulla traduzione". *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione, Riccione 10-12 dicembre 1990*. Forlì: Editrice Ateneo: 10-13.
1992b *Il secondo Diario Minimo*. Milano: Bompiani.
1993a "Intervento introduttivo". In Avirović e Dodds, eds 1993: 19-26.
1993b *La ricerca della lingua perfetta*. Bari: Laterza.
1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani.
1995a "Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione". In Nergaard, ed. 1995: 121-146.
1995b "Mentalese e traduzione". *Carte semiotiche* 2, "La Traduzione": 23-28.

1996 "Ostrigotta, ora capesco". In Joyce, 1996 *Anna Livia Plurabelle*, Rosa Maria Bosinelli, ed., Torino: Einaudi.
1997 *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
1999a "Experiences in translation". In Franci e Nergaard, eds 1999: 87-108.
1999b Traduzione, Introduzione e commento a Gérard de Nerval, *Sylvie*. Torino: Einaudi.
2000 "Traduzione e interpretazione". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 55-100.
2001 *Experiences in translation*. Toronto: Toronto U.P.
2002 *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani.

ECO, UMBERTO-NERGAARD, SIRI
1998 "Semiotic approaches". In Baker, ed. 1998: 218-222.

EVEN ZOHAR, ITAMAR-TOURY, GIDEON (eds)
1981 Translation Theory and Intercultural relations. *Poetics Today* 2,4.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (ed.)
1990 "Polysystems Studies". *Poetics Today* 11.1.

FABBRI, PAOLO
1998 *La svolta semiotica*. Bari: Laterza.
2000 "Due parole sul trasporre". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 271-284.

FALZON, ALEX R.
2002 *L'effetto Arcimboldo: le traduzioni sovversive di Angela Carter*. Trento.

FOLENA, GIANFRANCO
1991 *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.

FRANCI, GIOVANNA-NERGAARD, SIRI (eds)
1999 *La traduzione*. Numero speciale di *VS* 82.

GADAMER, HANS-GEORG
1960 *Warheit und Methode*. Tübingen: Mohr, III (tr. it. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani 1983: 441-457. Anche in Nergaard, ed. 1995 come "Dall'ermeneutica all'ontologia": 341-367).

GAGLIANO, MAURIZIO
2000 "Traduzione e interpretazione". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 189-198.

GENETTE, GÉRARD
1972 *Figures. III*. Paris: Seuil (tr. it. *Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1981).

1982 *Palimsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil (tr. it. *Palinsesti*. Torino: Einaudi 1997).

GIBSON, JAMES
1968 *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: Allen and Unwin.

GOODMAN, NELSON
1968 *Languages of Art*. New York: Bobbs-Merill (tr. it. *I linguaggi dell'arte*. Milano: Saggiatore 1976).

GORLÉE, DINDA
1989 "Wittgenstein, translation, and semiotics". *Target* 1/1: 69-94.
1993 *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Academisch Proefschrift.

GREIMAS, ALGIRDAS J.
1966 *Sémantique structurale*. Paris: Larousse (tr. it. *Semantica strutturale*. Milano: Rizzoli 1969; ora Roma: Meltemi 2000).
1973 "Les actants, les acteurs et les figures". In Chabrol, ed., *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse. Ora in *Du sens II*. Paris: Seuil 1983 (tr. it. *Del Senso II*. Milano: Bompiani 1985).

HEIDEGGER, MARTIN
1987 *Heraklit*. In *Gesamtausgabe*. Frankfurt: Klostermann (tr. it. *Eraclito*. Milano: Mursia 1993).

HELBO, ANDRÉ
2000 "Adaptation et traduction". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 121-132.

HJELMSLEV, LOUIS
1943 *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: Wisconsin U.P. (tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi 1968).
1947 "The Basic Structure of Language". In *Essais linguistiques II*. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague XIV 1973: 119-156 (tr. it. *Saggi linguistici I*. Milano: Unicopli 1988: 154-196).
1954 "La stratification du langage". *Word* 10: 163-188. (tr. it. *Saggi linguistici I*. Milano: Unicopli 1988: 213-246).

HOFSTADTER, DOUGLAS
1997 *Le Ton Beau de Marot*. New York: Basic Books.

HUMBOLDT, WILHELM VON
1816 "Einleitung". In *Aeschylos Agamemnon metrisch Übersetz*. Leipzig: Fleischer (tr. it. in Nergaard 1993: 125-142).

HUTCHEON, LINDA
1988 *A Poetics of Postmodernism.* London: Routledge.
1998 "Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern". In Bourchard e Pravadelli, eds, *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation.* New: York: Peter Lang 1998: 163-184.

ITTEN, JOHANNES
1961 *Kunst der Farbe.* Ravensburg: Otto Mair.

JAKOBSON, ROMAN
1935 "The Dominant" (in ceco). In inglese in *Selected Writings III.* The Hague: Mouton 1981 e *Language in literature*, Pomorska e Rudy, eds, Cambridge: The Belknap Press of Harvard U.P.: 41-46.
1959 "Linguistic Aspects on Translation", in Brower, ed. 1959: 232-239 (tr. it. in *Saggi di linguistica generale.* Milano: Feltrinelli 1966, anche in Nergaard, ed. 1995: 51-62).
1977 "A Few Remarks on Peirce". *Modern Language Notes* 93: 1026-1036.
1960 "Closing Statements: Linguistics and Poetics". In Sebeok, ed., *Style in Language.* Cambridge: MIT Press (tr. it. in *Saggi di linguistica generale.* Milano: Feltrinelli 1966).
1987 *Language in Literature.* In Pomorska e Rudy, eds, Cambridge: Harvard U.P.

JERVOLINO, DOMENICO
2001 "Introduzione". In Ricoeur 2001: 7-37.

KATAN, DAVID
1993 "The English Translation of *Il nome della rosa* and the Cultural Filter". In Avirović e Dodds, eds 1993: 149-168.

KATZ, DAVID-KATZ, ROSE
1960 *Handbuch der Psychologie.* Basel: Schwabe.

KENNY, DOROTHY
1998 "Equivalence". In Baker, ed. 1998: 77-80.

KOLLER, WERNER
1979 *Einführung in die Übersetzungswissenschaft.* Heidelberg e Wiesbaden: Quelle und Meyer.
1989 "Equivalence in Translation Theory". In Chesterman, ed., *Readings in Translation Theory.* Helsinki: Oy Finn Lectura AB.
1995 "The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies". *Target* 7, 2: 191-222.

KOSTIOUKOVITCH, ELENA
1993 "Le decisioni stilistiche della traduzione in lingua russa de *Il nome della rosa*". In Avirović e Dodds, eds 1993.

KROEBER, BURKHART
1993 "Stare al gioco dell'autore". In Avirović e Dodds, eds 1993: 27-30.
2000 "Appunti sulla traduzione". In Petitot e Fabbri, eds 2000 (tr. it.: 579-585).
2002 "Schwierigkeiten beim Übersetzen von *Baudolino*". In Bremer e Heydenreich, eds, *Zibaldone* 33 (Schwerpunkt: Umberto Eco), pp. 112-117.

KROEBER, BURKHART-ECO, UMBERTO
1991 "Difficoltà di tradurre Umberto Eco in tedesco". In Rubino, Liborio M., *La traduzione letteraria in Germania e in Italia dal 1945 ad oggi* (Atti del seminario 3-5 maggio 1991, Palermo: Istituto di Lingue e Facoltà di Lettere e Filosofia, s.d.: 161-171).

KRUPA, V.
1968 "Some Remarks on the Translation Process". *Asian and African Studies* 4. Bratislava.

LA MATINA, MARCELLO
1995 "Aspetti testologici della traduzione dei testi biblici". *Koiné. Annali della Scuola Superiore per interpreti e traduttori "San Pellegrino"*, V-VI, 1995-96, pp. 329-352.
2001 *Il problema del significante*. Roma: Carocci.

LEFEVERE, ANDRÉ (ed.)
1992 *Translation/History/Culture*. A Sourcebook. London: Routledge.

LEPSCHKY, GIULIO C.
1991 "Traduzione". In *Enciclopedia* 14. Torino: Einaudi.

LINKSZ, ARTHUR
1952 *Physiology of the Eye*. New York: Grune & Stratton.

LOTMAN, JURIJ
1964 "Problema teksta". In *Lekcii po struktural'noj poetika*. Tartu, III: 155-166 (tr. it.: "Il problema del testo" in Nergaard, ed. 1995: 85-103.
1964 "Problema stichotvornogo perevod". In *Lekcii po struktural'noj poetika*. Tartu, III: 183-187 (tr. it. "Il problema della traduzione poetica" in Nergaard, ed. 1995: 257-265).

LOZANO MIRALLES, HELENA
2001 "Di come il traduttore prese possesso dell'Isola e incominciò a tradurre". In Petitot e Fabbri, eds 2000 (tr. it.: 585-606).
2002 "Negli spaziosi campi del Tempo: il congiuntivo futuro e la traduzione spagnola de *L'isola del giorno prima*". In *Attorno al congiuntivo*, M. Mazzoleni, M. Prandi e L. Schena, eds, Bologna, Clueb, pp. 169-180.
2003 "Cuando el traductor empieza a inventar: creación léxica en la versión española de *Baudolino* de Umberto Eco". In *La Neologia*, P. Capanaga e I. Fernández García, eds, Zaragoza, Pórtico (in corso di stampa).

LUTHER, MARTIN
1530 *Sendbrief von Dolmetschen* (tr. it. in Nergaard, ed. 1995; anche in Martin Lutero. *Lettera del tradurre*. Venezia: Marsilio 1998).

MAERZ, A.-PAUL, R.
1953 *A Dictionary of Color.* New York: Crowell.

MAGLI, PATRIZIA
2000 "L'epifania dell'essere nella rappresentazione verbale". In Petitot e Fabbri, eds 2000 (tr. it.: 175-188).

MANETTI, GIOVANNI (ed.)
1989 *Leggere i "Promessi Sposi"*. Milano: Bompiani.

MARCONI, LUCA
2000 "Arrangiamenti musicali e trasposizioni visive". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 217-234.

MASON, IAN
1998 "Communicative/functional approaches". In Baker, ed. 1998: 29-33.

MCGRADY, DONALD
1994 "Textual Revisions in Eco's *Il nome della rosa*". *The Italianist* 14: 195-203.

MEERCSCHEN, JEAN-MARIE VAN DER
1986 "La traduction française, problèmes de fidelité". In *Traduzione Tradizione*. Milano: Dedalo 1986: 80.

MENIN, ROBERTO
1996 *Teoria della traduzione e linguistica testuale*. Milano: Guerini.

METZ, CHRISTIAN
1971 *Langage et cinéma*. Paris: Larousse (tr. it. *Linguaggio e cinema*. Milano: Bompiani 1977).

MONTANARI, FEDERICO
2000 "Tradurre metafore?" In Dusi e Nergaard, eds 2000: 171-188.

NASI, FRANCO (ed.)
2001 *Sulla traduzione letteraria*. Ravenna: Longo.

NERGAARD, SIRI
1995 "Introduzione". In Nergaard, ed. 1995.
2000 "Conclusioni". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 285-296.
2001 "Semiotica interpretativa e traduzione". In Petrilli, ed. 2001: 56-57.

NERGAARD, SIRI (ed.)
1993 *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani.
1995 *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani.

NIDA, EUGENE
1964 *Towards a Science of Translation*. Leiden: Brill.
1975 *Componential Analysis of Meaning. An Introduction to Semantic Structures*. The Hague-Paris: Mouton.

OLDCORN, TONY
2001 "Confessioni di un falsario". In Nasi, ed. 2001: 68.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ
1937 *Miseria y esplendor de la traducción* . In *Obras completa* V. Madrid (tr. it. in Nergaard, ed. 1993: 181-206; ora anche *Miseria e splendore della traduzione*. Genova: Melangolo 2001).

OSIMO, BRUNO
1998 *Il manuale del traduttore*. Milano: Hoepli,
2000 *Traduzione e nuove tecnologie*. Milano: Hoepli.
2000 *Corso di traduzione*. Rimini: Logos Guaraldi.
2001 *Propedeutica della traduzione*. Milano: Hoepli.

PALLOTTI, GABRIELE
1999 "Relatività linguistica e traduzione". In Franci e Nergaard, eds 1999: 109-138.

PAREYSON, LUIGI
1954 *Estetica*. Torino: Edizioni di "Filosofia" (ora Milano: Bompiani 1988).

PARKS, TIM
1997 *Translating Style*. London: Cassells (tr. it. *Tradurre l'inglese*. Milano: Bompiani 1997).

PARRET, HERMAN
2000 "Au nom de l'hypotypose". In Petitot e Fabbri, eds 2000: 139-156.

PEIRCE, CHARLES S.
1931-1948 *Collected Papers*. Cambridge: Harvard U.P.

PETITOT, JACQUES-FABBRI, PAOLO (eds)
2000 *Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Colloque de Cerisy 1996. Paris: Grasset (tr. it. *Nel nome del senso*. Anna Maria Lorusso, ed., Milano: Sansoni 2001).

PETRILLI, SUSAN
2000 "Traduzione e semiosi". In Petrilli, S., ed. 2000: 9-21.

PETRILLI, SUSAN (ed.)
2000 *La traduzione*. Numero speciale di *Athanor* x, 2, 1999-2000.
2001 *Lo stesso altro*. Numero speciale di *Athanor* XII, 4.

PIGNATTI, MARINA
1998 *Le traduzioni italiane di* Sylvie *di Gérard de Nerval*. Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, A.A. 1997-98.

PISANTY, VALENTINA
1993 *Leggere la fiaba*. Milano: Bompiani.

PONZIO, AUGUSTO
1980 "Gli spazi semiotici del tradurre". *Lectures* 4/5, agosto.

POULSEN, SVEN-OLAF
1993 "On the Problems of Reader Oriented Translation, Latin Quotations, Unfamiliar Loan Words and the Translation of the Verses from the Bible". In Avirović, e Dodds, eds 1993: 81-87.

PRONI, GIAMPAOLO-STECCONI, UBALDO
1999 "Semiotics Meets Translation". In Franci e Nergaard, eds 1999: 139-152.

PROUST, MARCEL
1954 "Gérard de Nerval". In *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard (tr. it. *Contro Sainte-Beuve*. Torino: Einaudi 1974). Vedi anche "Journées de lecture". In *Pastiches et Mélanges*. Paris: Gallimard 1919 (tr. it. *Giornate di lettura*. Torino: Einaudi 1958).

PUTNAM, HILARY
1975 "The Meaning of Meaning". *Mind, Language and Reality*. London: Cambridge U.P., 215-271 (tr. it. *Mente, linguaggio e realtà*. Milano: Adelphi 1987, 239-297).

PYM, ANTHONY
1992 *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Frankfurt-New York: Lang.

QUINE, WILLARD VAN ORMAN
1960 *Word and Object*. Cambridge: M.I.T. Press (tr. it. *Parola e oggetto*. Milano: il Saggiatore 1970).

RICOEUR, PAUL
1997 "Défi et bonheur de la traduction". DVA Fondation: Stuttgart, 15-21 (tr. it. "Sfida e felicità della traduzione" in Ricoeur 2001: 41-50).
1999 "Le paradigme de la traduction". *Esprit* 253: 8-19 (tr. it. "Il paradigma della traduzione" in Ricoeur 2001: 51-74).
2001 *La traduzione. Una sfida etica*. Brescia: Morcelliana.

ROSS, CHARLOTTE-SIBLEY, ROCHELLE
2003 *Illuminating Eco: on the Boundaries of Interpretation*. Warwick: Ashgate.

ROSS, DOLORES
1993 "Alcune considerazioni sulla traduzione neerlandese de *Il nome della rosa*: tra lessico e sintassi". In Avirović e Dodds, eds 1993: 115-130.

RUSTICO, CARMELO
1999 *Il tema dell'estetica in Peirce*. Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna. AA. 1998-99.

SAHLINS, MARSHALL,
1975 "Colors and Cultures". *Semiotica* 15,1: 1-22.

SANESI, ROBERTO
1997 "Il testo, la voce, il progetto. Tre frammenti sul tradurre". In Gonzáles Ródenas, Soledad e Lafarga, Francisco, eds, *Traducció i literatura. Homenatge a Ángel Crespo*. Vic: Eumo Editorial: 45-53.

SANTOYO, J.C.
1993 "Traduzioni e pseudotraduzioni. Tecnica e livelli ne *Il nome della rosa*". In Avirović e Dodds, eds 1993: 131-140.

SCHÄFFNER, CHRISTINA
1998 "*Skopos* theory". In Baker, ed. 1998: 235-238.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH
1813 "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens." In *Zur Philosophie* 2. Berlin: Reimer 1835-1846 (tr. it in Nergaard, ed. 1993: 143-181).

SHORT, THOMAS L.
2000 "Peirce on meaning and traslation". In Petrilli, ed. 2000: 71-82.

SNELL-HORNBY, MARY
1988 *Translation Studies. An Integrated Approach.* Amsterdam: Benjamins.

SNELLING, DAVID
1993 "Dynamism and Intensity in *The Name of the Rose*". In Avirović e Dodds, eds 1993: 89-91.

SNEL TRAMPUS, R.D.
1993 "L'aspetto funzionale di alcune scelte sintattiche in *De naam van de roos*". In Avirović e Dodds, eds 1993: 103.114.

SPAZIANTE, LUCIO
2000 "L'ora della ricreazione". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 235-250.

STEINER, GEORGE
1975 *After Babel.* London: Oxford U.P. (tr. it. *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione.* 2ª ed. ampliata e rivista 1992. Firenze: Sansoni 1984; tr. it. ampliata Milano: Garzanti 1994).

STÖRING, H.J.
1963 *Das Probles des Übersetzen.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

STRAWSON, PETER F.
1950 "On Referring". *Mind* 59: 320-344 (tr. it. in Bonomi, ed., *La struttura logica del linguaggio.* Milano: Bompiani 1973: 197-224).

TAYLOR, CHRISTOPHER J.
1993 "The Two Roses. The Original and Translated Versions of *The Name of the Rose* as Vehicles of Comparative Language Study for Translators" In Avirović e Dodds, eds 1993: 71-79.

TERRACINI, BENVENUTO
1951 *Il problema della traduzione.* Milano: Serra e Riva 1983 (Bice Mortara Garavelli, ed.). Originariamente secondo capitolo di *Conflictos*

de lenguas y de culturas (Buenos Aires: Imam 1951) e poi di *Conflitti di lingua e di cultura* (Venezia: Neri Pozza 1957).

THORNDIKE, E.L.-LORGE, I.
1962 *The Teacher's Word Book of 30,000 Words*. New York: Columbia U. P.

TOROP, PEETER
1995 *Total'nyi perevod*. Tartu: Tartu U.P. (tr. it. *La traduzione totale*. Rimini: Guaraldi 2001).

TOURY, GIDEON
1980 *In Search for a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
1986 "Translation. A Cultural-Semiotic Perspective". In Sebeok, ed., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton de Gruyter 1986. Tome 2: 1111-1124.

TRAINI, STEFANO
1999 "Connotazione e traduzione in Hjelmslev". In Franci e Nergaard, eds 1999: 153-169.

VANOYE, FRANCIS
2000 "De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 143-152.

VENUTI, LAWRENCE
1995 *The Translator's Invisibility*. London: Routledge (tr. it. *L'invisibilità del traduttore*. Roma: Armando 1999).
1998 "Strategies of translation". In Baker, ed. 1998: 240-244.
2001 "Tradurre l'umorismo: equivalenza, compensazione, discorso". In Nasi, ed. 2001: 13-29.

VENUTI, LAWRENCE (ed.)
2000 *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

VERMEER, HANS J.
1998 "Didactics of Translation". In Baker, ed. 1998: 60-63

VINÇON, PAOLO
2000 "Traduzione intersemiotica e racconto". In Dusi e Nergaard, eds 2000: 153-170.

VIOLI, PATRIZIA
1997 *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.

WADA, TADAHIKO
2000 "Eco e la traduzione nell'ambito culturale giapponese". In Petitot e Fabbri, eds 2000 (tr. it.: 607-614).

WEAVER, WILLIAM
1990 "Pendulum Diary". *South-East Review*, Spring.

WIERZBICKA, ANNA
1996 *Semantics. Primes and Universals*. Oxford: Oxford U.P.

WING, BETSY
1991 "Introduction". In Hélène Cixous, *The Book of Promethea*. Lincoln: University of Nebraska Press.

WITTGENSTEIN, LUDWIG,
1966 *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell (tr. it. *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*. Milano: Adelphi 1967, VIII ed. 1995).

الفهرس

- ب -

ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ

ـ د ـ

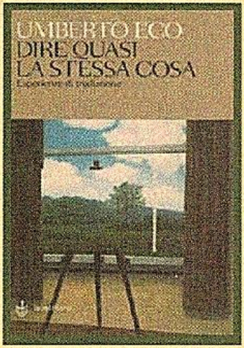
- ر -

- س -

ـ ف ـ

ـ ن ـ

أن نقول الشيء نفسه تقريباً



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

ولد هذا الكتاب من سلسلة محاضرات، وحلقات دراسية عن الترجمة قام بها إيكو في تورونتو وأوكسفورد وجامعة بولونيا في السنوات الأخيرة، إذ يحافظ فيه على النبرة الحوارية لمداخلاته الشفوية، فضلاً عن أنه لا يبغي إعداد نظرية عامة في الترجمة، بل يثير مسائل نظرية انطلاقاً من خبرات عملية. فعلى مدى سنوات عمل المؤلف محرّراً، ومترجماً. وهذا الكتاب مليء بالأمثلة، وفسيفساء من الاستشهادات والمقارنات التي تتفجّر منها مسائل جديدة.

- **أمبرتو إيكو**: فيلسوف وسيميائي وروائي وُلد في الساندريا بإيطاليا عام 1932. درس الفلسفة في جامعة تورينو ودرّس السيميولوجيا في جامعة بولونيا الإيطالية، حيث أسّس المدرسة العليا للدراسات الإنسانية وكان رئيساً لها. من أعماله الفلسفية والسيميائية: *La Struttura Assente* (1968), *Trattato di Semiotica generale* (1975).

ومن أعماله الروائية: *Il nome della rosa* (1980), *Il pendolo di Foucault* (1988).

- **أحمد الصمعي**: أستاذ اللغة والآداب الإيطالية بالجامعة التونسية. من ترجماته لأمبرتو إيكو: **اسم الوردة**، **وجزيرة اليوم السابق**.

المنظمة العربية للترجمة

ISBN 978-9953-82-546-5
9 789953 825465

الثمن: 25 دولاراً
أو ما يعادلها